الجزء الأول

المجلس الأعلى للثقافة

المختار من نقد ت. س. إليوت

اختيار وترجمة وتقديم: ماهر شفيق فريد

تصدير: جابر عصفور

المشروع القومي للترجمة

135



المشروع القومى للترجمة

المختــــار

من نقد ت . س . إليوت

(الجزء الأول)

اختيار وترجمة وتقديم

ماهر شفيق فريد

تصدير

جابر عصفور

المجلس الأعلى للثقافة

٢٠٠٠

هذه ترجمة مختارات من نقد ت . س . إليوت

من عدة كتب ومجلات وصحف

SELECTED CRITICISM

BY

T. S. ELIOT

فهرس

تصدير

شعرت بفرحة غامرة عندما وضع أمامى القائمون على تنفيذ المشروع القومى للترجمة ، فى المجلس الأعلى للثقافة، ثلاثة مجلدات ضخمة، يجاوز عدد صفحات كل واحد منها ستمائة صفحة من القطع الكبير بعنوان «المختار من نقد ت. إس. إليوت». اختارها وترجمها وقدم لها ماهر شفيق فريد. والواقع أنها ليست «مختارات» بالمعنى الذى قد يتبادر إلى الذهن، وإنما هى أقرب إلى الأعمال شبه الكاملة إذا أردنا الدقة، فقد ترجم ماهر شفيق فريد أكثر من نصف نصوص إليوت النقدية والفكرية، ولم يستثن منها إلا القليل، خصوصا ما سبقه إلى ترجمته من يثق هو فى ترجمته، على نحو ما فعل مع ماكتبه إليوت عن الثقافة فى كتابه الذى ترجمه أستاذنا الدكتور شكرى عياد على سبيل المثال. أما بقية كتب إليوت ومقالاته فلم يترك ماهر شفيق فريد منها شيئا ذا بال من وجهة نظره، وترجم كل ما رآه مهما، وهو كثير جدا، يمثّل أهم ما كتبه إليوت على امتداد حياته. ودليل ذلك تضخم هذه المجلدات الثلاثة التى تصدر عن المجلس الأعلى للثقافة بالقاهرة، وتضم كتابات إليوت فى مجالات النقد الأدبى والفكر الثقافى والدينى، وذلك فى ترجمة مبينة، تشبع توقعات القارئ الذى يريد أن يتعرف إليوت الناقد والمفكر على أكمل وجه .

ولذلك أخذت المجلدات الثلاثة إلى المنزل كى أفرغ لها فى هدوء، وأتابع ما فعله زميلى ماهر شفيق فريد الذى تخرج معى فى السنة نفسها فى كلية الآداب بجامعة القاهرة ، وإن انتسب هو إلى قسم اللغة الإنجليزية وانتسبت أنا إلى قسم اللغة العربية ، ولكنه ظل وثيق الصلة بقسم اللغة العربية وأساتذته، ولا أدل على ذلك من أنه بدأ مشروعه الضخم بترجمة إليوت فى مجلة «الأدب» التى كان يرأس تحريرها أمين الخولى، وتصدر عن مبادئ «جماعة الأمناء» التى انتسب إليها زميلى فى مطلع الصبا، وبدأ ترجمة نصوص شاعره الأثير وناقده المفضل على صفحات مجلة «الأدب» حتى من قبل أن يتخرج فى قسم اللغة الإنجليزية. وأذكر أننى طالعت ترجماته الباكرة فى مطالع الستينيات ، وظللت أتابعها معجبا بزميلى الذى لم يتخل عن دأبه ومثابرته ، وظل على إخلاصه فى البحث ، وأمانته فى النقل ، وزهده فى الشهرة التى سعى إليها بعض أساتذته الذين شغلوا الدنيا والناس بالكلام عن ت. إس. إليوت ، مع أن أكثر كلامهم عن إليوت ينطبق عليه – فى التحليل الأخير – ما قاله ابن قتيبة قديما عن الكلام الذى حلا لفظه دون معناه فإذا فتشته لم تجد تحته طائلا.

وقد أصدر ماهر شفيق – قبل مختارات إليوت النقدية – مجلدين مهمين ، يجمعان أهم إنتاج إليوت الإبداعى ، أولهما «قصائد من ت. إس. إليوت» سنة ١٩٩٦، وثانيهما « شذرات شعرية ومسرحية » سنة ١٩٩٨. وقد فرغ – فيما أخبرنى، وفيما كتب فى تقديمه – من إعداد مجلد ثالث عنوانه : دراسات عن ت . إس. إليوت، يضم دراسات بيوجرافية وببليوجرافية ونقدية عن إليوت ، ترجمها من كتابات نقاد مختلفين، بريطانيين وأمريكيين ، وبعض نقاد الشرق ، وهى دراسات تغطى جوانب إليوت الأدبية الثلاثة : شاعرا وكاتبا مسرحيا وناقدا. وبعض هذه الدراسات مراجعات لكتب مؤلفة عن إليوت ، أو فصول من كتب عنه . وقد جمع ماهر مادة هذا الكتاب الذى أرجو أن يرى النور قريبا ، فى المشروع القومى للترجمة، من كل ما وقع تحت يديه من دراسات أو مقالات عن إليوت من مئات الكتب والدوريات الإنجليزية والأمريكية ، بل الأسترالية والنيوزيلندية ، وذلك فى دأب يكشف عن دلالات متعددة، أولاها علاقة الانجذاب الخاصة التى وصلت عقل زميلى ووجدانه بإبداع إليوت وأفكاره .

والواقع أننى لا أعرف على وجه التحديد الدوافع الأولى التى دفعت ماهر شفيق فريد إلى أن يصل حباله بحبال ت. إس. إليوت على هذا النحو، ويؤثره على غيره من الشعراء النقاد، ويهب أكثر من ثلاثين عاما من عمره لتقديمه وترجمة قصائده وكتاباته النقدية، بل ماكتب عنه، ذلك على الرغم من أن منهج إليوت النقدى بنزعته الموضوعية الثابتة يتعارض والنزعة الانطباعية التى تهيمن على كتابات ماهر شفيق فريد ومواقفه. ربما كان الشعور الدينى العميق الذى يتجذر فى شعر إليوت وكتاباته هو سبب انجذاب ماهر إليه. وربما كان السبب تأكيد إليوت أهمية التقاليد وإبراز حتمية انتساب المبدع أو الناقد إليها بموهبته الفردية التى تعمل على هدى من تراثها ، وداخل سياقاته التى تتجدد بكل كتابة فردية. وربما كان السبب النزعة الفردية التى تنطقها حدة الانفصال عن الآخرين والتوحد دونهم ، أو النزعة الانطباعية التى تبحث عن بديل يعادلها .

قد يصدق هذا السبب أو ذاك ، وقد تصدق الأسباب كلها، مجتمعة، فى حالة ماهر شفيق فريد، لكن المؤكد أن إقباله على إليوت لم يكن مفصولا عن مناخ ثقافى، كان سائدا من الخمسينيات إلى نهاية السبعينيات على الأقل، مناخ تجاوبت فيه عمليات استقبال كتابات إليوت لتحقق إشباعا لحاجات ثقافية عامة. ولذلك لم تكف الثقافة العربية – لثلاثة عقود على الأقل – عن إعادة إنتاج كتابات إليوت وتأويلها لتأدية أكثر من وظيفة. أولاها مواجهة بقايا الرومانسية العربية الآفلة التى بدت كتابات إليوت خير أداة لنقدها ونقضها ومجاوزتها فى آن. ومعروف أن إليوت حافظ، فى

حنينه إلى مثل أعلى كلاسى، على عدائه للرومانسية بوجه عام، شأنها فى ذلك شأن النزعات الانطباعية والعلمية الزائفة فى النقد الأدبى. وبقدر ما كانت قصائده تتيح للمتذوق والمبدع العربى إمكانا مغويا بمجاوزة الرومانسية، خصوصا فى تصاعد التمرد على ميوعتها العاطفية بعد انتهاء الحرب العالمية الثانية، كانت كتاباته النقدية تنقض النقد الانطباعى، وتدعو إلى نقد موضوعى ينصب على العمل الأدبى لا على صاحبه، وعلى تحليل النص لا محاكمة الكاتب بسبب أفكاره أو معتقداته التى يستنطقها الناقد استنطاقا قمعيا من النص .

وكانت هذه الوظيفة قرينة وظيفة أخرى لم تخل من نوازع إيديولوچية، خصوصا من الزاوية التى اختزل بها نقد إليوت اختزالا فى مرحلته الأولى النقدية ليغدو نقدا جماليا فحسب، يخلو من الهم الاجتماعى، ويمكن توظيفه لمواجهة الواقعية الاشتراكية ونظريات الانعكاس النى ظلت تقارب الأدب مقاربة تراوح بين قطبى الالتزام والإلزام. وكانت أفكار إليوت عن «المعادل الموضوعى» وعن نفى المعنى الاعتقادى أو الإيديولوچى، وعن لشعر الذى هو هروب من الشخصية والانفعال، والذى هو إبداع جديد ناجم عن تركيز عدد بالغ الكثرة من الخبرات، وعن الشاعر الذى تحول إلى وسيط تجتمع فيه الانطباعات والتجارب على أنحاء فريدة غير متوقعة، أقول: كانت هذه الأفكار وغيرها بمثابة تنظيرات تواجه النظريات التى تنطلق من العمل الأدبى إلى خارجه، بحثا عن علة تولده الفردية أو الاجتماعية، أو صداه المقصود فى حياة الفرد أو الجماعة. هكذا، سمعنا عن العمل الفنى الذى هو مستقل بذاته، ومكتمل بنفسه، وعن نقد إليوت الموصول بحركة «النقد الجديد» التى استخدمت منطلقاتها النظرية ونماذجها التطبيقية فى الدفاع عن استقلال الفن ضد دعاة الأدب الهادف والالتزام .

ويبدو أننا، لكى نفهم الحماسة العامة لإليوت فى مناخ هذه الفترة، علينا أن ننقل عن دراسة ماهر شفيق، الخاصة بأثر إليوت فى الأدب العربى الحديث، إشارته إلى ولع أدبائنا بترديد اسم إليوت، والزج به فى كل مناسبة، حتى علت الأصوات بالشكوى من هذا السرف، فكتب لويس عوض عقب عودته من مؤتمر للكتاب فى اسكتلندا (جريدة «الأهرام» ٦٢/٩/٧) قائلا: «نحن لانزال نتحدث عن ت. إس. إليوت كأنما الإنجليز قد توقفوا عن كتابة الشعر منذ إليوت». وكتب محمد إبراهيم أبو سنة فى مجلة «الثقافة» (١٩٦٤/٤/١٤) مؤكدا «أن الاهتمام بإليوت فى السنوات الأخيرة قد حجب عن عين الحركة الشعرية فى بلادنا كثيرا من أغنى وأخصب العناصر الشعرية الأخرى فى العالم». وكتب على شلش فى مقالة له عن و. هـ. أودن (مجلة «الشعر» يونية – حزيران ١٩٦٥) موضحا أنه «كان من الآثار السيئة لما كتب فى لغتنا عن الشاعر الراحل ت.

إس. إليوت أننا كدنا نقتنع بأنه مرادف للشعر الإنجليزى المعاصر، وأن لا ثانى له».

والواقع أن التهوس بإليوت ارتبط برأى ثقافى عام، صاغه صلاح عبدالصبور فى المقالة التى كتبها تقديما لترجمة ماهر شفيق فريد لقصائد ت. إس. إليوت، عندما أكد أن لإليوت مكانا فى شعر القرن العشرين «لا يكاد يسامته فيه أحد رغم الغنى الباذخ لهذا القرن بكبار الشعراء، ورغم الصخب المتجدد للمذاهب المتتابعة من إبداع الشعر ونقده منذ أفول الرومانتيكية حتى الآن». ولم يكن صلاح عبدالصبور الشاعر بعيدا عن إليوت الشاعر الذى تأثر بتقنياته المعروفة، خصوصا طرائقه فى السخرية والمفارقة والتضمين، فضلا عن صياغة الأقنعة الرمزية وبناء القصيدة من حركات متجاوبة حتى فى اختلافها. ولم يكن صلاح عبدالصبور بالقدر نفسه بعيدا عن إليوت الكاتب المسرحى الذى تأثر به فى مسرحه الشعرى، ابتداء من تجربته الأولى عن مأساة الحلاج، وذلك على النحو الذى دفع الكثيرين إلى المقارنة التفصيلية بين مسرحية إليوت «مقتلة فى الكاتدرائية» و«مأساة الحلاج» على مستويات متعددة. ولا يختلف الأمر كثيرا فى حالة شعراء آخرين من أقران صلاح عبدالصبور، فأثر ت. إس. إليوت الشاعر يمتد ليشمل بدرجات متباينة العديد من قصائد السياب والبياتى وأدونيس (خصوصا المقاطع الأولى من قصيدة «الفراغ») وجبرا إبراهيم جبرا وبلند الحيدرى وإبراهيم شكرالله ويوسف الخال وغيرهم من رواد شعر الحداثة العربية المعاصرة، فضلا عن النقاد الذين وجدوا فى نقد إليوت ملاذا من نظرية التعبير التى دفعتهم تحولات الواقع الإبداعى إلى هجرانها والتعلق بنقائضها.

وقد حثهم على ذلك ما أحدثه شعر إليوت ونقده من ثورة فى الذوق الأدبى لجيله والأجيال اللاحقة على السواء. ودليل ذلك مسارعة مجلة «الأديب» اللبنانية إلى نشر قصيدة إليوت الشهيرة «أغنية العاشق بروفرك» التى ترجمها كل من بلند الحيدرى ودزموند ستيوارت فى شهر آب (أغسطس) سنة ١٩٥٥، وكان ذلك بعد سنوات قليلة من نشر عبدالغفار مكاوى ترجمته لقصيدة «الرجال الجوف» فى مجلة «الثقافة» القاهرية سنة ١٩٥٢. وقد مضت أبعد من ذلك فى الدرب نفسه مجلة «شعر» اللبنانية منذ أعدادها الأولى، فقد صدر عددها الثانى فى نيسان (أبريل) سنة ١٩٥٧ يحمل ترجمة قصيدة «أربعاء الرماد» وتعريفا بإليوت وشعره من إعداد منير بشور الذى احتفى بطريقة إليوت الجديدة فى الكتابة الشعرية، تلك الطريقة التى حطم بها إليوت «كل ما كان الشعراء الرومنطيقيون يعتبرونه حقيقة فى الحياة». ويلفت بشور الانتباه إلى ما قام به إليوت من وصل بين إيقاع الشعر وما أسماه إيقاع العصر، مؤكدا أن التجديد ليس الكتابة عن مظاهر الحضارة الحديثة أو مخترعاتها، وإنما توثيق علاقة

التجاوب بين الشاعر ومضامين العصر الذى يعيش فيه. وتمضى مجلة «شعر» فى خطة تقديم إليوت إلى العربية، ويحمل عدد شتاء ١٩٥٨ ترجمة القسم الأول من مسرحية «مقتلة فى الكاتدرائية». وسرعان ما تلحق «شعر» هذه الترجمة، فى السنة نفسها، بتقديم «مختارات شعرية من ت. إس. إليوت». وكانت هذه المختارات الحلقة الأولى فى سلسلة «ترجمات من الشعر المعاصر» التى أصدرتها المجلة. وقد ضمت المختارات مسرحية إليوت «مقتلة فى الكاتدرائية» (١٩٣٥) التى ترجمها إبراهيم شكر الله، وهو رائد مصرى من رواد الحداثة المنسيين، أسهم فى مجلة «شعر» منذ أعدادها الأولى، وظل يدعمها إلى أن صرفه العمل فى جامعة الدول العربية عن التفرغ للكتابة الشعرية. وضمت المختارات كذلك قصيدة «أغنية العاشق بروفرك» (١٩١٧) ترجمة بلند الحيدرى ودزموند ستيوارت، كما ضمت ترجمة منير بشور لقصيدة «أربعاء الرماد» (١٩٣٠) وترجمة يوسف الخال لقصيدة «الرجال الجوف» (١٩٢٥) وقصيدة «الأرض الخراب» (١٩٢٢) التى اشترك فى ترجمتها أدونيس ويوسف الخال .

والواقع أن إسهام أدونيس وإبراهيم شكر الله وبلند الحيدرى ويوسف الخال فى ترجمة ما اختاروه من إبداع إليوت إنما يدل على التأثير الباكر لإليوت فى شعراء حركة الحداثة العربية، تلك الحركة التى وضعت فى موضع الصدارة من تياراتها، إلى جانب من سبق، شاعرا بارزا مثل بدر شاكر السياب الذى لم يخف أو ينكر تأثره بشعر إليوت، وأسهم، بدوره، فى الترجمة عنه، جنبا إلى جنب صلاح عبدالصبور الذى ظل لإليوت الشاعر مكانة كبيرة فى نفسه لا تقل عن منزلة إليوت الناقد. وأحسب أن ماكتبه إليوت عن «العقل الحديث» فى كتابه «فائدة الشعر وفائدة النقد» كان مدخلا لكثير من هؤلاء الشعراء إلى تأسيس مغايرة إدراكهم للعالم وعونا على تأصيل نظرية نقدية جديدة سرعان ما اكتسبت حضورها الواعد بكتابات أمثال معاوية نور السودانى، ولويس عوض ومحمد مصطفى بدوى المصريين، وإحسان عباس الفلسطينى، وغيرهم من الرواد الذين كتبوا وترجموا عن ت. إس. إليوت الناقد الذى أصبح نقده علامة وعى مغاير وحساسية جديدة.

ولا أريد أن أبالغ فى الأمر، كما يفعل زميلى ماهر شفيق فريد أحيانا، وأنقل تقديرات مغالية عن قيمة إليوت النقدية، خصوصا عن أولئك الذين لم يكتفوا بالقول إنه أضاف إلى النقد الأدبى كثيرا من المبادئ التى لم يتخل عنها هذا النقد إلى اليوم، بل مضوا فى تأكيد أنه أرهص بأفكار ورؤى كانت بداية من بدايات نظريات التأويل (الهرمنيوطيقا) المعاصرة والمداخل الظاهراتية (الفينومينولوچية) إلى الأدب، فضلا عن مسألة موت المؤلف ودور القارئ فى عملية التفسير فيما يؤكد ماهر شفيق فريد فى

تقديمه للمختارات النقدية. أقول لا أريد أن أبالغ في الأمر على هذا النحو، وأكتفى بأن أنقل محترسا عن تقديم المختارات ما وصف به رينيه ويليك إليوت الناقد، فى منتصف الخمسينيات، بأنه أهم ناقد فى القرن العشرين فى العالم الناطق بالإنجليزية، وأن تأثيره فى ذوق العصر الشعرى بالغ الوضوح. وأستبدل فى احتراسى بعبارة «أهم ناقد فى القرن» عبارة «واحد من أهم نقاد القرن» فى العالم الناطق بالإنجليزية، كى أفسح مكانا لنقاد لا يقلون أهمية عن إليوت، خصوصا فى مجالات النظرية النقدية وتأصيل مبادئ النقد الأدبى، لكن هذا الاستبدال لا يقلل من أهمية إليوت الناقد، أو الشاعر، وتأثيره الذى جاوز العالم الناطق بالإنجليزية إلى العالم الناطق باللغة العربية.

وأحسب أن مناخ التهوس العربى بكتابات إليوت وقصائده ومسرحياته أعاد إنتاجه بأكثر من صورة، وفى أكثر من اتجاه، ابتداء من الصورة الاستهلالية التى رسمها أمثال معاوية نور فى السودان وأضاف إليها أمثال لويس عوض فى مصر، مرورا بالصورة الحداثية التى أنتجها شعراء ونقاد مجلة «شعر» البيروتية ومن انضم إلى مجموعتهم من أقطار عربية متعددة، وانتهاء بالصورة التى رسمها، تأويليا، الماركسيون التقليديون الذين ظلوا ينظرون إلى إليوت بوصفه شاعرا رجعيا، وذلك من قبل أن تتبلور الصورة اللاحقة المضادة التى قدمها الماركسيون الجدد الذين وجدوا فى شعره رؤيا إبداعية متقدمة، تنقض بصدق إدراكها الجمالى الوعى الإيديولوچى لمبدعها الذى وصف نفسه بأنه كلاسيكى فى الأدب، ملكى فى السياسة، أنجلو كاثوليكى فى الدين. وغير بعيد عن هذه الصور فى تعددها الصورة الموازية التى أشاعها ممثلو اليسار الليبرالى من أمثال غنيمى هلال وصلاح عبدالصبور. وأضيف، أخيرا، الصورة المغايرة التى لم تحمل من ملامح إليوت سوى قسمات مرحلته الجمالية الأولى، وهى الصورة التى عملت على إشاعتها مدرسة رشاد رشدى وتلامذته الذين تبنوا أفكار إليوت فى سياق اتباعهم كتابات «النقد الجديد». أعنى ذلك النقد الذى انطلق من كتابات إليوت النقدية الموازية لكتابات ريتشاردز فى العشرينيات، ومضى فى طريق سرعان ما تبعه أمثال زكى نجيب محمود ورشاد رشدى الذى اقتدى به تلامذته.

وأذكر، فى هذا السياق، مراجعات نقدية بالغة الأهمية للكتاب الذى أصدره رشاد رشدى بعنوان «ما (هو؟!) الأدب» سنة ١٩٦٠. وكان رشاد رشدى فى ذلك الوقت الناقد الأجهر صوتا فى إشاعة أفكار إليوت الجمالية على صفحات الجرائد والمجلات المصرية. وقد تتلمذت على كتابه الصغير، فضلا عن محاضراته، أجيال كاملة من خريجى قسم اللغة الإنجليزية فى جامعة القاهرة، وتعلم منه تلامذة من طراز محمد عنانى وسمير سرحان وعبدالعزيز حمودة وفاروق عبدالوهاب وماهر شفيق فريد، قبل

أن يشق كل واحد منهم لنفسه دربا مستقلا. وقد كتب محمد غنيمي هلال مقالا عنوانه «ما الأدب في نقد ت. إس. إليوت والنقد العالمي؟»(مجلة «المجلة» القاهرية يولية ١٩٦٠) أعيد طبعه فيما بعد في كتابه «في النقد التطبيقي والمقارن» (دار نهضة مصر للطباعة والنشر). ويبين مقال غنيمي هلال أن رشاد رشدي اختزل أفكار إليوت في زاوية واحدة فحسب، وأنه عرض لبعض أفكاره الباكرة دون أن يضعها في سياقها التاريخي، أو حتى يقارن بينها وبين غيرها التي صححها أو أضاف إليها فيما بعد. وكان ذلك يعني أن رشاد رشدي لم يقدم سوى مرحلة واحدة من مراحل إليوت، هي مرحلته الجمالية الباكرة، وتناسي أن مؤلف «الغابة المقدسة» و«مقالات مختارة» هو أيضا مؤلف «جدوى الشعر وجدوى النقد» و«وراء آلهة غريبة» و« ملاحظات نحو تعريف الثقافة». وهي الكتب التي تبرز الجوانب الأخلاقية والاجتماعية والدينية في نقد إليوت، وتضع الجانب الجمالي في نسق أوسع من وظائف الفن، نسق لا يقطع الصلة بين الكاتب وعصره.

وقد عرفت فيما بعد (من الدراسة التي كتبها ماهر شفيق فريد عن «أثر ت. إس. إليوت في الأدب العربي الحديث»، والتي نشرت مجلة «فصول» قسمها الأول في يوليو سنة ١٩٨١) أن كتاب رشاد رشدي «ما الأدب» أثار استجابات سلبية، عند نقاد من طراز محمد مندور وعبدالقادر القط، فضلا عن محمد غنيمي هلال وغيره من النقاد الذين دعوا إلى الالتزام وتأثروا بكتابات سارتر، إلى جانب الكتابات الماركسية لنظرية الانعكاس التي انطلق منها أمثال محمود أمين العالم وعبدالعظيم أنيس وحسين مروة. وكلها كتابات أسهمت في صنع المناخ المتوهج لأواخر الخمسينيات ومطالع الستينيات. وهو المناخ الذي تهوس بكتابات إليوت على أكثر من مستوى،ودفع - مع دوافع أخرى - زميلي ماهر شفيق فريد إلى معرفة إليوت معرفة عميقة، معرفة تجاوز النقل عن الآخرين إلى التعرف المباشر على كتابات إليوت النقدية ونصوصه الإبداعية، والغوص في فهمها بما يجعل من الفهم تملكا للمفهوم، ومحاولة تقديم هذه الكتابات تقديما يضيف إلى الوعي النقدي إضافات كمية وكيفية.

وأتصور أن ذلك، تحديدا، ما يميز ماهر شفيق فريد عن بقية تلامذة رشاد رشدي، بل ما يميزه عن أستاذه نفسه، فهو لم يكتف ببعض الأصل، ولم يستبدل صورة تأويلية بالأصل نفسه، بل عاد إلى الأصل مباشرة، ونظر إليه في كليته وشموله وتفاصيله على السواء، وعكف على دراسته سنوات وسنوات، في حماسة شبه صوفية، متعمقا كل ما كتبه إليوت، غير غافل عن شئ، منقبا حتى عن المقالات المتناثرة المجهولة التي كشف عنها، متتبعا تأثير إليوت في الكتابات العربية - مع التركيز على الكتابات

المصرية - على نحو لم يفعله سواه. وسرعان ما اكتشف - بعد أن ترجم أغلب ما كتبه إليوت، ودرس تأثيراته فى الحياة الثقافية المصرية بوجه خاص - أن المرء يوشك أن يخال إليوت - لفرط ما يسمع اسمه فى أوساطنا الثقافية - قد سرى منا مسرى الدم فى العروق، وامتزج بالقرائح والأبدان، حتى إذا ألقى نظرة فاحصة على بعض ترجماته العربية أو عرض مفاهيمه النقدية أدرك خطأ هذا الظن، وعرف أن رواجه لم يكن إلا محصلة ألوان من سوء الفهم.

- ٢ -

وأتصور أن مسألة «ألوان سوء الفهم» التى يشير إليها زميلى ماهر شفيق فريد (فى سياق دراسته عن أثر إليوت فى الأدب العربى) تستحق المناقشة فى سياق تأويلى من منظور نظريات الاستقبال، وذلك بوصفها مسألة تحتاج إلى نوع من التحرير الذى يرفع التباس التعميم الخطر من ناحية، ويستبدل بالانطباع المرسل التدقيق المفصل من ناحية ثانية. ولا يكفى فى تقديرى، من هذا المنظور، أن نتحدث بإطلاق عن رواج إليوت فى الحياة الثقافية، أو نتحدث بإطلاق موازٍ عن هذه الحياة. وبالقدر نفسه لا يكفى أن نبدأ من عدم دقة الآخرين فى الترجمة والفهم، فالأهم، أولا، أن نصل هذا الرواج بالأوساط التى أكدته، أو المجموعات القرائية التى أبرزته، ومن ثم نحدد التيار أو التيارات التى ارتبط بها اسم إليوت وراج بينها رواجا له أسبابه، وذلك فى مقابل التيارات التى لم يرج بينها ولم يجد مكانا فيها. وعلاقات الغياب فى هذا السياق لها أهميتها التى تحدِّد فهم علاقات الحضور، خصوصا من الزاوية التى تجعل من التيار البعيد عن التأثر عاملا شارحا للتيار الذى تأثَّر بعض التأثر أو مضى بعيدا فى التأثر.

وأضيف إلى ذلك أنه من المهم، ثانيا، أن نحدد، تأريخا، التدرج الزمنى لرواج إليوت وشيوع تأثيره على امتداد الأقطار العربية التى تجاوبت فيها أصداء حركات التجديد أو الحداثة، سواء من منظور لحظة البداية الزمنية التى تصاعدت بحضور إليوت الشاعر الناقد، أو منظور لحظة النهاية التى هبطت بذلك الحضور إلى مستوى الغياب، خصوصا حين انداحت تأثيرات إليوت والنقد الجديد تحت وطأة ما أصبح أجد منها، واستبدل النقد بمقولات المعادل الموضوعى وما أشبهها مقولات البنية اللغوية أو البنية المتولدة وغيرها من مبادئ نظريات التأويل المحدثة (الهرمنيوطيقا) والعلامة (السميوطيقا) وغيرها.

ولا ينفصل عن ذلك، ثالثا، أهمية أن نحدد، موضوعيا، الأسباب التى دفعت تيارات بعينها فى الثقافة العربية الحديثة إلى الاستقبال الحماسى لأفكار إليوت النقدية

وقصائده ومسرحياته، بل ملاحظاته حول الثقافة، ووجدت فيها أفقا واعدا لمجاوزة ما كانت تعانيه هذه التيارات من مشاكل فكرية وعوائق إبداعية ومعضلات ثقافية. وبقدر ما تحول إبداع إليوت وفكره إلى «موضة» شائعة نتيجة ذلك الاستقبال الحماسى، خصوصا لدى الذين اكتفوا بالقشور دون اللباب، فإنه تحوّل إلى حضور يحتذى أو يستلهم أو حتى يعارض إبداعيا، وإلى نموذج يفرض المحاورة معه بما يؤدى إلى الإفادة أو الإضافة نقديا، كما تحوّل إلى نقد يمكن الأخذ عنه أو التأثر به ثقافيا. وكان ذلك فى كل الأحوال بواسطة عمليات من الاختصار أو الحذف، التعديل أو الإضافة، التفسير أو التأويل. بعبارة أخرى، عمليات من إعادة الإنتاج التى يعيد بها المُستَقْبِل إنشاء ما يستقبله، حسب شروط عملية الاستقبال الموصولة بأوضاع الثقافة المُستَقْبِلَة من ناحية، والمحكومة بعلاقات المعرفة التى تنتجها هذه الثقافة وأدوات إنتاجها من ناحية موازية.

ويمكن، من هذه الزاوية الأخيرة، أن نتحدث عن مغايرة الثقافات فى استقبال إليوت الشاعر الناقد على المستوى الأعم، كما يمكن الحديث عن مجموعات قرائية متباينة فى طرائق استقبالها داخل كل ثقافة على حدة، وذلك بما يجعل من صور إليوت المتعددة فى الثقافات تجسيدا لمشاغل هذه الثقافات التى تطبع همومها على صورة إليوت التى تصنعها كل واحدة منها من منظور اهتماماتها وأولوياتها وشجونها الذاتية. وفى الوقت نفسه، تجعل لإليوت المبدع والناقد والمفكر أكثر من صورة داخل كل ثقافة، حسب المجموعات القرائية التى تعيد إنتاج الأصل لتصنعه على هواها، ومن منظور همومها النوعية.

والمغايرة من هذا المنظور، ولمزيد من التوضيح، تبدأ من الثقافة التى ينتج النص المُستَقْبَل داخل علاقاتها، فى لحظة زمنية بعينها، وبواسطة مبدع أو مفكر ينتسب إلى مجموعة اجتماعية متميزة، خصوصا حين تتباين الاستجابات إلى هذا النص على مستوى التزامن أو مستوى التعاقب، كما حدث لقصيدة إليوت الشهيرة «الأرض الخراب» على سبيل المثال فى الثقافة الناطقة بلغتها. وقد أوضح الناقد الأمريكى Robert E. Knoll مغايرة الاستجابات إلى هذه القصيدة فى الكتاب الذى حرره بعنوان «عاصفة على الأرض الخراب» سنة ١٩٦٤، وجمع فيه أهم الاستجابات القرائية فى النقد المكتوب بالإنجليزية إلى زمن صدور كتابه، سواء من منظور تكوين القصيدة أو منظور وحدتها أو نظامها فى الإشارة أو المعتقدات المضمنة فيها أو الصور والرموز التى تنبنى بها ، أو نزعة الموت المنبثة فيها، بل كيف ظهرت القصيدة فى أمريكا واختلفت الاتجاهات فى استقبالها، مختارا تحليلات دالة كتبها نقاد من أمثال

كلينث بروكس، وجراهام هف، وداڤيد كريج، وكارل شابيرو، جنبا إلى جنب د. ى. س. ماكسويل، و ف. ر. ليفز، أو ف. ماثيسن وغيرهم من النقاد الذين أثارتهم «الأرض الخراب» فاستجابوا إليها، كل حسب طريقته فى التحليل والتفسير والتأويل، وكل حسب جهازه النقدى الذى تتوجه عدساته إلى الزاوية أو الزوايا التى تتجاوب وبناء الجهاز وما يقع فى بؤرة الصدارة من اهتماماته. ولعل الفائدة الأولى لمثل هذا النوع من التأليف أنه يرينا أن العمل الأدبى حمّال أوجه بطبيعته، وأنه يكتسب أوجها تفسيرية وتأويلية، تتعدد بتعدد المجموعات القارئة فى لغته أولا، وتختلف باختلاف تحولات الذوق فى هذه اللغة ثانيا.

وما يقال عن استقبال النص فى لغته الأصلية يقال أكثر منه حول عمليات استقباله فى اللغات التى ينتقل إليها بواسطة الترجمة، أو بواسطة ألوان مغايرة من التقديم، حيث يتفاعل النص والثقافة المنقول إليها سلبا أو إيجابا، ويدخل فى علاقات متغايرة الخواص مع تياراتها المتقبلة أو الرافضة، سواء من زاوية إمكان إدائه لوظائف بعينها داخل علاقات الثقافة المنقول إليها، ومن وجهات نظر التيارات التى تستعين به على ما هى فيه من مشكلات، أو من زاوية إمكان النفور الموازى الذى تتقبله به تيارات معادية للتيارات التى تستقبله استقبال الترحيب، أو استقبال الإسقاط الذى يعيد إنتاج النص المترجم لينطق هموم التيارات التى تتبناها، ويكتسب ملامحها الخاصة أو المائزة .

ويعنى ذلك أنه لا يمكن الحديث عن أثر إليوت الشاعر، مثلا، فى الشعر العربى المعاصر فى نوع من الإطلاق، فالتمييز واجب فى هذه الحالة بين التيارات التى تقبلته والتيارات التى رفضته، أو بين التيارات التى تحفظت إزاءه والتيارات التى تحمست له. وحتى فى دائرة التقبل – لو اقتصرنا على تجليات إليوت فى القصيدة العربية لشعراء الخمسينيات الذين تعلقوا به – فلابد من التفريق بين آليات استقبال ثلاثة تيارات على الأقل، أعاد كل منها إنتاج إليوت الشاعر على شاكلته: أولها التيار الماركسى الذى جمع بين السياب والبياتى لفترة قبل أن يهجر السياب الشيوعية، ويستبدل بالاشتراكية القومية.وثانيها التيار التموزى لشعراء مجلة «شعر» الذين ألحوا على أسطورة البعث الجديد فاستحقوا صفة الشعراء التموزيين التى أطلقها عليهم جبرا إبراهيم جبرا، مشيرا إلى أسطورة الولادة الجديدة المتكررة فى شعر يوسف الخال والسياب وأدونيس وغيرهم. وثالثها التيار الإنسانى الذى مضى فيه صلاح عبدالصبور على وجه الخصوص، حتى من قبل أن يعارض بقصيدته «الملك لك» قصيدة إليوت «أربعاء الرماد».

وما يقال عن عسية إعادة الإنتاج على مستوى الإبداع يمكن أن يقال عن العملية نفسها على مستوى الترجمة، حيث تختلف الترجمة باختلاف انتساب المترجم إلى مجموعة قرائية بعينها، تنتسب بدورها إلى تيار فكرى إبداعى، له آلياته القرائية التى هى عدسات تأويلية يتحوَّر بها المعنى بأكثر من طريقة. ودليل ذلك، على مستوى الإبداع، اختلاف ترجمة قصيدة «الأرض الخراب» مابين أدونيس ويوسف الخال ولويس عوض وفائق متى وعبدالواحد لؤلؤة وماهر شفيق وغيرهم، وكذلك اختلاف ترجمة عبدالغفار مكاوى لقصيدة «الرجال الجوف» سنة ١٩٥٢ عن ترجمة يوسف الخال سنة ١٩٥٨ عن ترجمة لويس عوض سنة ١٩٦١..إلخ. والاختلاف هنا ليس «محصلة ألوان من سوء الفهم» أو حتى الخطأ بمعناه البسيط، وإنما هو – فى المقام الأول – محصلة ألوان من اختلاف الفهم، ومن ثم اختلاف الاجتهاد فى التعبير عن هذا الفهم الذى هو إعادة إنتاج للنص الأصلى حسب ثقافة المترجم، وموقفه الفكرى والإبداعى، ومن ثم انتسابه إلى هذه المجموعة القرائية أو تلك من المجموعات التى تطبع بطابعها الأفراد الذين ينتسبون إليها. ولا معنى كبيرا أو حاسما للحديث عن الخطأ البسيط المرادف للجهل فى هذا السياق، ما ظل المترجم ممتلكا اللغة المنقول عنها واللغة المنقول إليها.

ولن يختلف الوضع كثيرا لو تحدثنا عن ترجمة نصوص إليوت النقدية أو الفكرية، فالمؤكد أن الخلاف بين ترجمة رشاد رشدى لمقالة إليوت الشهيرة بعنوان «التقاليد والنبوغ الفردى» سنة ١٩٥١ (وأنا أنقل التواريخ عن ماهر شفيق فريد فى بحثه عن أثر إليوت فى الأدب العربى) وترجمة لطيفة الزيات للمقالة نفسها بعنوان «التقاليد والموهبة الفردية» سنة ١٩٦٤، ليس خلافا فى إتقان اللغة، أو ضعف العبارة العربية، وإنما هو – فى الأساس – خلاف فى طرائق الاستقبال الفردى، ومن ثم فى طرائق التفسير والتأويل التى تنعكس على اختيار هذه الكلمة دون تلك، أو تفضيل هذه الصيغة العربية على غيرها. يضاف إلى ذلك أنه خلاف يرتبط بتراكم التفسيرات (الأجنبية أو المحلية) التى تلاحقت بعد ترجمة رشاد رشدى المبكرة، والتى سبقت ترجمة لطيفة الزيات المتأخرة، وأسهمت على نحو مباشر أو غير مباشر فى تحديد أفق استقبالها الذى فرض تقنياته التأويلية الخاصة. وقل الأمر نفسه على ترجمة منح خورى للمقالة نفسها أو ترجمة محمد مصطفى بدوى، حيث يمكن لدارس نظريات التأويل (الهرمنيوطيقا) المعاصرة أو نقاد نظرية الاستقبال أن يجدوا مثالا جديرا بالانتباه والعناية فى دراسة اختلاف عملية الاستقبال باختلاف المجموعات القرائية المستقبلة، واختلاف طرائق الترجمة باختلاف طرائق التفسير الفردى، وما يترتب عليه من اجتهاد لغوى.

وليت ماهر شفيق فريد يكمل سنوات عشقه الصوفى لإليوت بإعداد دراسة عن ترجمات إليوت العربية من هذه الزاوية المغايرة، كاشفا عن اختلاف طرائق التأويل فى الترجمة باختلاف توجهات المترجمين الثقافية واختلاف همومهم الفكرية والإبداعية، خصوصا من حيث هم ممثلون لمجموعات قرائية متباينة. ولا ننسى فى هذا السياق أن ماهر شفيق فريد نفسه ينتسب واعيا أو غير واع إلى جماعة قرائية بعينها، وتأصّلت فى ممارساته النقدية تقنيات نوعية كاشفة عن أفق الاستقبال النوعى لهذه الجماعة، سواء على مستوى الإفراد الذى يمثّله ماهر أو مستوى الجمع الذى تتميز به الجماعة التى ينتسب إليها فى إجمالها. ويكفى للدلالة على ذلك أن أشير إلى ما لاحظه عبدالغفار مكاوى، فى حوار أجرى معه فى عدد أغسطس١٩٩٩ من مجلة اتحاد الكتاب فى القاهرة حيث وصف ترجمة ماهر شفيق فريد لشعر إليوت بأنها ترجمة دقيقة وأمينة، لكن «تشوبها اليبوسة فى بعض الأحيان، ويعتريها شئ من الجفاف». ولا فارق بين صفة «اليبوسة» أو صفة «الجفاف» فى هذا السياق، فكلتاهما صفة خلافية تجاوز دائرة الصواب أو الخطأ إلى دائرة الاجتهاد التى تختلف فيها مجموعة قرائية عن غيرها على مستوى الإفراد أو الجمع.

ولا يعنى ذلك بالطبع إغفال الخطأ فى الترجمة، أو عدم التمييز بين ألوان الجهل أو السهو أو سوء الفهم الناجم عن عدم المعرفة بالسياق أو وضع الكلمة الدلالى أو النحوى من ناحية، مقابل ألوان الاجتهاد فى التفسير والتأويل، ومن ثم الصياغة اللغوية العربية. فمثل ذلك التمييز واجب، والإشارة إلى الأخطاء لازمة لزوم التنبيه على ألوان الجهل أو السهو، وكل ذلك مهم لتقدم الفهم، لكن الأهم – مع الإبقاء على المهم – هو دراسة حالات المغايرة فى الترجمة، من حيث هى حالات دالة على تباين المجموعات القرائية فى الثقافة الواحدة. وأتصور أن مثل هذا النوع من الدرس التأويلى (الهرمنيوطيقى) والاستقبالى إنما هو درس يكشف عن التكوينات المتعارضة فى الوعى الذاتى للثقافة المتأثرة من ناحية، وعن الإمكانات المحتملة للقراءة – أو قابلية الانقراء – فى النصوص المؤثرة فى هذه الثقافة من ناحية ثانية. ولذلك فهو درس يصل بين مجالات معرفية متعددة، تجاوز الفهم الضيق الذى نسبه البعض إلى نقد إليوت حين تحدثوا عن العمل الأدبى المكتفى بنفسه، والمستقل بوجوده الموضوعى عن العالم الذى ينتجه على مستوى الإبداع، والعالم الذى يعيد إنتاجه على مستوى الاستقبال.

وأحسب أن زميلى ماهر شفيق فريد يمكن أن يضيف الكثير إلى كل من معرفتنا النقدية بإليوت الشاعر الناقد، ومعرفتنا النقدية بثقافتنا الأدبية، لو مضى فى هذا النوع من الدرس، مفيدا من نظريات التأويل والاستقبال فى نقد مابعد البنيوية. وكلى ثقة أنه

قادر على أن يمضى أبعد من الأفق الذى مضى فيه حين كتب منذ حوالى عشرين عاما دراسته عن تأثير إليوت فى الأدب العربى، وألحق بما كتب ما رآه مكملا له. فالأفق الأرحب الذى ينتظر أن نرتاده هو أفق الاستقبال الذى تصوغه طرائق تأويل وتقنيات تفسير متغايرة، تبنيها الثقافة فى علاقات تعارضاتها أو تبايناتها الذاتية، وينطق عنها المترجمون والشراح للنصوص الأجنبية، أو يجسِّدونها بمعنى لا يبعد كثيرا عن المعنى الذى قصد إليه لوسيان جولدمان عندما تحدث عن الذات المجاوزة للفرد فى علاقتها بالمجموعة الاجتماعية التى ينتسب إليها هذا الفرد.

- ٣ -

بقيت نقطة أخيرة يستهوينى الحوار حولها مع ماهر شفيق فريد فى جهده المضنى الذى أنتج «المختار من نقد ت. إس. إليوت». وهى نقطة خاصة بعملية الاختيار نفسها، سواء من حيث دلالة النصوص المختارة على نقد إليوت فى إجماله وتفصيله، أو دلالتها على كيفية اختيار ماهر شفيق فريد نفسه. وقديما قالوا إن اختيار الرجل قطعة من عقله لدلالة المختار على ذوق من يختار، خصوصا من حيث طرائق ترتيبه النصوص التى يختارها بالقياس إلى النصوص التى يختار منها. وإذا كان كل اختيار ينطوى على نوع من الحذف بالضرورة، ومن ثم إعادة ترتيب، فإن فعل الاختيار نفسه يتحول إلى فعل تفسيرى، يهدف إلى إبراز زاوية بعينها أو رؤية دون غيرها، كما يهدف إلى توصيل رسالة مرتبطة بمن يختار من ناحية، وما يريد توصيله إلى القارئ باختياره لنصوص بأعيانها من ناحية مقابلة. ولذلك يمكن أن نستبطن هموم عقل من يقوم بالاختيار وشواغله من العلاقات التى تتولد بين النصوص المختارة، ونحسب عليه وحده استجابتنا الإيجابية أو السلبية إلى ما قام باختياره، خصوصا بعد أن نقرأ المضمر أو المعلن من المبادئ التى تحكم عملية الاختيار فى كل حالة من حالاتها.

وقد وصف ماهر شفيق فريد عمله فى ترجمة نصوص إليوت بأنه جهد استغرق منه - على نحو متقطع وإلى جانب مشاغل أخرى - ستا وثلاثين سنة، من ١٩٦١ إلى ١٩٩٧. وجعل الأولوية فى الاختيار من نثر إليوت فى نقده الأدبى، وإن لم يغفل بعض كتاباته الاجتماعية والثقافية والدينية والسياسية التى لم تحتل موضع الصدارة بالطبع، فالمترجم ناقد ومعنى بالنقد الأدبى عند إليوت، ولا يتوقف عند كتاباته الأخرى إلا بالدرجة التى تعين على توضيح نقده فيما يبدو. وكان منطلق الاختيار أمرين فيما يقول، أولهما أن تكون النصوص المترجمة إضافة إيجابية إلى حقل الدراسات الإليوتية عندنا، وليست مجرد إعادة، أو تكرار لما سبق نقله. وثانيهما أن تكون للنصوص المترجمة إلى جانب أهميتها العامة أهمية خاصة بالنسبة لدارسى الأدب الإنجليزى

والمهتمين به، خصوصا بعد أن أصبح إليوت علامة بارزة من علامات الأدب الإنجليزى الحديث، مما يجعل التعرف على فكره النقدى واجبا من ألزم الواجبات.

لكن سرعان ما يضيف ماهر إلى هذين الأمرين أمرا ثالثا إكماليا، يتصل برأيه الخاص فى تعاقب كتابات إليوت. ويؤكد أن إليوت لم يكتب فى مرحلته الأخيرة شيئا يعادل فى أهميته كتاباته الأولى حين كان شابا فى العشرينيات، وأن قيمته الحقيقية تتمثل فى مقالاته التى هى من مثل «التقاليد والموهبة الفردية» (١٩١٩) و«وظيفة النقد» (١٩٢٣). وهى مقالات تدل على ما يشبهها من التأصيل النظرى أو النقد التطبيقى الذى ركز فيه إليوت كل مواهبه الفكرية فى بؤرة واحدة مكثفة، لا تنحرف عنها الأشعة، وهو ما لم يره المترجم متوافرا فى مقالاته ومحاضراته الأخيرة التى «يشوبها شئ من التهاون والنعومة والرغبة فى إصلاح المواقف، ويعوزها ما تتسم به المقالات الأولى من صرامة عقلية، وحدة وجدانية وجدية فى النظر والمعالجة».

وواضح أن ماهر شفيق فريد يتابع فى هذه النظرة – على نحو من الأنحاء – الناقد والباحث الأسترالى جورج واطسون فى كتابه «نقاد الأدب» (١٩٦٢) الذى يقسم فيه ممارسة إليوت النقدية إلى ثلاث مراحل: المرحلة الأولى تمتد من سنة ١٩١٩ إلى سنة ١٩٢٨، وتتسم بأنها مرحلة اهتمامات أدبية خالصة، وجه فيها إليوت اهتماما خاصا إلى كتاب إنجلترا المسرحيين فى القرنين السادس عشر والسابع عشر، إلى جانب شعراء الرمزية الفرنسية فى العقود الأخيرة من القرن الماضى. وتعقب هذه المرحلة مرحلة اهتمامات اجتماعية ودينية تمتد من سنة ١٩٢٩ إلى سنة ١٩٣٩، حين انضم إليوت إلى كنيسة إنجلترا، وأصبح أكثر محافظة فى توجهه الأدبى. وتأتى المرحلة الأخيرة بعد الحرب العالمية الثانية حين أصبح نجما يستمتع بمباهج شهرته، ويكتب مقالات ليست بالقدر نفسه من العمق الذى تميزت به الكتابات الأولى.

وسواء تقبل المختصون فى الدراسات الإليوتية هذا التقسيم أو استبدلوا به غيره، على طريقة الخلف أو التأويل المعارض، فإن الدال فيه هو دلالته على تحول إليوت من النزعة الجمالية التى ظلت مهيمنة على مرحلته الأولى خصوصا فى تركيزها على الأبعاد الشكلية فى العمل الأدبى، إلى نزعة اجتماعية لا تغفل الاهتمامات الإيديولوجية والثقافية التى هيمنت على مرحلته الثانية. وذلك هو الفارق بين مرحلة كتاب «الغابة المقدسة» ومرحلة كتابى «جدوى الشعر وجدوى النقد» و«وراء آلهة غريبة». ويبدو أن ماهر شفيق تبنى هذا التقسيم فى أحكامه على إليوت وتقييمه لمسار إنجازه المتعاقب فى تقديمه. وذلك موقف ترتب عليه نوع من الانحياز المضمر إلى الناقد الجمالى، ومن ثم التقليل المضمر – فيما شعرت على الأقل – من أهمية الناقد الاجتماعى بالقياس إلى الناقد الجمالى.

وكان يمكن لهذا الانحياز أن يحدث أثرا سلبيا فى عملية الاختيار. لكن من حسن الحظ أن التعاطف مع المرحلة الجمالية لم ينقلب إلى إطار مرجعى يحكم عملية الاختيار، فقد حافظ ماهر شفيق على موضوعيته، والتزم بخطة بسيطة، تعتمد على التتابع التاريخى لسنوات صدور الطبعات الأولى من الكتب جميعها، ابتداء من الكتاب الأول «الغابة المقدسة» وانتهاء بالكتب التي صدرت بعد وفاة إليوت نفسه فى الرابع من يناير سنة ١٩٦٥.

وأضاف ماهر إلى ذلك كله، خارج دائرة كتب إليوت، ما استغرق بعض المجلد الثانى وكل المجلد الثالث من نصوص نقلها عن كتيبات ومقالات ومحاضرات نشرت منفصلة، وعن كتابات أسهم بها إليوت فى كتب من تأليف أو تحرير أو ترجمة غيره، وعن مقدماته لكتب الآخرين، ومتفرقات من كتاباته وأقواله فى مناسبات مختلفة، منقولة عن كتب أو مقابلات أو مقالات عنه، فضلا عن مختارات من رسائل إليوت التى نشرتها زوجه. ولا يكتفى ماهر فريد بذلك، بل يخصص المجلد الثالث بأكمله لمقالات أسهم بها إليوت فى صحف ومجلات، ولم تجمع فى أى من كتبه. وقارئ هذا المجلد لابد أن يشعر بالجهد المبذول فى عملية البحث والجمع والاستقصاء والاختيار على السواء، كما لابد أن يشعر بالإفادة المترتبة على مطالعة مقالات لم يقرأها فى كتاب من كتب إليوت المعروفة من قبل.

ويعنى ذلك أن ماهر شفيق فريد خرج فى اختياراته عن دائرة الانحياز الجمالية التقليدية التى أورثها رشاد رشدى تلامذته، وحرص على تقديم صورة موضوعية أمينة لنقد إليوت مع التركيز على الملامح التى لم يعرفها القارئ العربى من قبل، وعلى النصوص التى تضيف إلى حقل الدراسات الإليوتية. وقد حقق فى ذلك إنجازا معجبا، دفعنى شخصيا إلى طلب المزيد من رسائل إليوت على وجه التحديد، خصوصا بعد أن أفقدتنى عملية الاجتزاء منها متعة معرفة سياق الرسائل فى حالات كثيرة، ومعرفة تفاصيلها الشخصية الدالة، مهما خرجت عن الدائرة الصارمة للنقد الأدبى التى فرضها ماهر شفيق فريد على اختياراته فى هذا الجانب تحديدا.

ولم أقتنع كثيرا بالحفاظ على دائرة النقد الأدبى وعدم الخروج عنها، فى سياق الرسائل وما أشبهها من متنوعات، فقد خرج ماهر شفيق بالفعل عن هذه الدائرة فى غير حالة. ومثال ذلك ترجمته مقدمة إليوت لطبعة سنة ١٩٦٢ من كتاب «ملاحظات نحو تعريف الثقافة» الذى صدرت طبعته الأولى سنة ١٩٤٨، أو ترجمته بعض نصوص من

كتاب إليوت «المعرفة والخبرة فى فلسفة برادلى» (١٩٦٤). وهى نصوص أدخل فى دائرة الفلسفة الخالصة، شأنها فى ذلك شأن النصوص القصيرة المختارة من كتاب «فكرة مجتمع مسيحى وكتابات أخرى».

والواقع أنه لا اعتراض جذريا، عندى، على الترجمة عن الكتب السابقة والاختيار منها، بل على العكس كنت أرجو التوسع فى الترجمة والاختيار، خصوصا لأننى من المؤمنين بوحدة كتابة النقاد الكبار، وأنظر إلى كل ماكتبوه أو قالوه أو مارسوه بوصفه نصا واحداً ينطوى على وحدة التنوع التى لا يمكن فهمها فهما تجزيئيا بالاقتصار على بعض النص - حتى لو كان فى دائرة الأدب وحدها - دون بعضه، فلا سبيل إلى فهم أعمال أمثال هؤلاء النقاد إلا بالنظر إلى كل ما أنجزوه بوصفه كلا لا يقبل التجزؤ، ولا يسلم نفسه إلى الفهم إلا بوصفه منظومة متجاوبة العناصر، معناها محصلة علاقاتها وليس حاصل أجزائها المتدابرة أو الممزقة. اعتراضى فى واقع الأمر هو على حشر كتابات إليوت فى الثقافة والفلسفة والدين والاجتماع وسط كتبه النقدية، فقد أربك هذا الحشر سياق التتابع الموضوعي. ولذلك تمنيت لو أفرد ماهر شفيق فريد كل الكتابات خارج دائرة الأدب فى قسم مستقل أو حتى مجلد مستقل.

ويقودنى ذلك إلى مناقشة أسباب استبعاد ترجمة مقالات لا غنى عنها للقارئ العربى وللناقد العربى على السواء، بحجة أنها ترجمت من قبل، خصوصا حين يطالع كلاهما مختارات قاربت - من حيث الحجم الضخم - أن تكون أعمالا كاملة لنقد إليوت. لقد ضم المجلد الأول من المختارات أهم كتب إليوت النقدية تقريبا: «الغابة المقدسة» (١٩٢٠) و«آية توقير لچون درايدن» (١٩٢٤) و«إلى لانسلوت أندروز: مقالات عن الأسلوب والنظام» (١٩٢٨) و«چون درايدن: الشاعر، الكاتب المسرحى، الناقد» (١٩٣٢) و«جدوى الشعر وجدوى النقد: دراسات فى العلاقة بين النقد والشعر فى إنجلترا» (١٩٣٢) و«وراء آلهة غريبة» (١٩٣٤) و«مقالات مختارة» (الطبعة الثالثة الموسعة١٩٥١). وجاء المجلد الثانى باختيارات من بقية كتب إليوت النقدية من مثل «فى الشعر والشعراء» (١٩٥٧) و«كتّاب مسرحيون من العصر الإليزابيثى» (١٩٦٣) و«نقد الناقد وكتابات أخرى» (١٩٦٥). وتحتوى المختارات المأخوذة من هذه الكتب أكثر من ألفى صفحة من القطع الكبير، موزعة على المجلدين الأول والثانى من المختارات. وبقدر ما يشعر القارئ بالفرحة لترجمة كل هذا الحجم من أعمال إليوت، خصوصا ما لم يترجم إلى العربية من قبل، ويترجمه ماهر كاملا للمرة الأولى، كما فعل على سبيل المثال مع كتاب «جدوى الشعر وجدوى النقد» الذى ترجمه بأكمله، فإن هذا القارئ نفسه يشعر بالدهشة والاستغراب لغياب مقالات بالغة الأهمية فى نقد إليوت، وما كان يمكن استبعاد ترجمتها فى هذه المختارات الضخمة.

والأمثلة على ذلك كثيرة، تبدأ بكتاب إليوت الأول «الغابة المقدسة: مقالات في الشعر والنقد». وقد حذف ماهر شفيق فريد، أو استبعد، ترجمة سبع مقالات من هذا الكتاب، منها مقالة «التقاليد والموهبة الفردية» التي يعتبرها الكثيرون أشهر مقالات إليوت النقدية على الإطلاق، ومعها مقالة «هاملت ومشكلاته» التي يطرح فيها إليوت مفهومه عن « المعادل الموضوعي» على نحو حاسم، ويقدم نقده الدال لمسرحية «هاملت» من منظور هذا المفهوم. ومع هاتين المقالتين مقالات إليوت عن «بليك» و«سوينبرن الشاعر» و«دانتي» وغيرها من المقالات الدالة. والسبب المعلن في مقدمة المختارات وراء استبعاد مقالة بالغة الأهمية مثل «التقاليد والموهبة الفردية» أنه قد سبق أن ترجمها رشاد رشدي مرة، ولطيفة الزيات مرة ثانية، فضلا عن آخرين. ولكن القارئ كان يتوقعها في سياقها التاريخي والموضوعي داخل هذه المختارات الضخمة، ولا معنى لحذفها، بل الأولى إعادة ترجمتها، وإتاحتها للقارئ مع غيرها من الذي لم يكن هناك ما يبرر حذفه. ولا معنى للحديث عن جودة ترجمة السابقين في هذا السياق الذي كان يحتم إعادة الترجمة.

والمفارقة الطريفة أن القارئ الذي لن يجد مقالة «التقاليد والموهبة الفردية» في المختار من كتاب «الغابة المقدسة» سرعان ما يجد إشارة إليها وانطلاقا منها في المبحث الأول (أو المحاضرة الأولى) من كتاب «وراء آلهة غريبة» الذي يستهله إليوت بمحاولة إعادة صياغة موقفه الذي انتهى إليه في «التقاليد والموهبة الفردية». وكيف يمكن لهذا القارئ أن يفهم محاولة إعادة صياغة الموقف التي يترجمها ماهر شفيق فريد بعيدا عن الصياغة الأصلية التي استبعدها ماهر شفيق فريد بحجة أن أساتذته سبق أن ترجموها؟ وهل يعقل أن يترك القارئ كل هذه المختارات الضخمة ليبحث عن هذه الترجمات غير المتاحة؟ ألم يكن من الأحكم ترجمة كل المستبعد ووضعه في موضعه التاريخي، خصوصا أن ماهر شفيق قد ترجم بعض مقالة «التقاليد والموهبة الفردية» في ترجمته نصوص كتاب «مقالات مختارة»، وهو الكتاب الثامن بين المختارات؟.

والواقع أن ماذكرته من الحذف غير المبرر من اختيارات «الغابة المقدسة» يتكرر في كتب كثيرة. أحيانا لا يختار ماهر سوى تصدير الطبعة الجديدة من الكتاب، كما في حالة «ملاحظات نحو تعريف الثقافة» بحجة أن أستاذنا شكري عياد قد سبق أن ترجم الكتاب ترجمة ممتازة، ولا يسأل زميلي ماهر شفيق فريد نفسه: وكيف يمكن فهم التصدير الجديد في غيبة ترجمة أستاذنا القديمة التي نفدت من الأسواق، ولم تعد

متاحة منذ سنوات؟ وأحيانا ثانية يحذف مقالات لها أهميتها المعروفة بحجة عدم التكرار، كما فعل في مختارات كتاب «فى الشعر والشعراء» التى استبعد منها مقالات إليوت الثلاث الشهيرة: «وظيفة الشعر الاجتماعية»، «الشعر والدراما»، «أصوات الشعر». وهى مقالات لا يبرر للقارئ غيابها عن هذه المجلدات الضخمة أن لطيفة الزيات قد سبق أن ترجمتها فى كتاب مستقل، فترجمة لطيفة الزيات نفدت منذ سنوات بعيدة، ولا يوجد مبرر عقلى مقبول يقنع القارئ الشاب الذى لم يسمع عن ترجمة لطيفة الزيات، ولا يعرفها، بالبحث عن مثل هذه المقالات خارج المختارات الضخمة التى جمعت له ما لم يكن معروفا من نقد إليوت.

وأضيف إلى ذلك ملاحظة أخيرة تتصل بترجمة ماهر شفيق فريد لكتاب «مقالات مختارة» الذى هو اختيارات وافق عليها إليوت شخصيا فى دلالتها على عمله النقدى، والحق أننى لم أقتنع كثيرا بترجمة أكثر ما فيها، وكنت أفضل استبعاد هذه المقالات المختارة بأكملها لأنها من منظور بعينه، يختلف عن المنظور الذى انطلق منه ماهر شفيق فريد مهما كانت درجة المشابهة. وقد أحدثت خللا فى خطة ماهر التى تعتمد على التعاقب التاريخى والموضوعى، وخرجت على التتابع الزمنى الموضوعى للخطة، وعادت بها على بدئها من النقطة التى انتهت إليها مختارات الكتاب السابقة على «مقالات مختارة» دون مبرر مقنع، نابع من منطق اختيار ماهر شفيق فريد نفسه.

والأكثر اتساقا مع منطق مختاراته الجديد، هو أن تمضى هذه المختارات الجديدة في تتابعها الزمني ولا تنقطع عنه، وأن يفيد صاحبها من المحاولات السابقة عليه، شريطة أن يقدم إلى القارئ العربى مختاراته هو، حريصا على وضعها فى سياقها التاريخى المتعاقب، وفى سياقها الموضوعى المتتابع فى الوقت نفسه، وإلا حدث خلل فى السياق التاريخى للتعاقب والتتابع على السواء. وهذا ما حدث، للأسف، نتيجة ما قام به ماهر من حذف فى الكتب السبعة الأولى، وما ذكره من هذا المحذوف بعد ذلك فى «مقالات مختارة»، متجاهلا السياق التاريخى الفعلى للكتب التى سبق أن طالعها القارئ فى ترتيبها الزمني. وما كان أيسر البعد عن هذا الخلل، لو استبدل بترجمة «مقالات مختارة» ترجمة ما سبق أن تركه فى كتب إليوت السابقة، كل فى موضعه التاريخى، حسب التعاقب الذى تمضى عليه خطة المختارات كلها.

ويقودنى ذلك إلى الملاحظة النهائية، وهى نابعة من ضخامة حجم المختارات المترجمة، وخروجها على معنى المختارات فى غير موضع إلى معنى الأعمال الكاملة. ولذلك فإن معنى «المختارات» يغدو معنى ملتبسا مع هذا الجهد الضخم الذى ما كان ينقصه سوى القليل لإنجاز ترجمة الأعمال النقدية الكاملة للشاعر الناقد ت. إس.

إليوت. وليس هناك من هو أجدر من ماهر شفيق فريد لاستكمال هذه المهمة فى الطبعة الثانية من عمله القيم الذى أعرف كل المعرفة مدى الجهد الذى بذله فيه، ووطأة طول السنوات التى لم تفتر فيها حماسته لإنجاز ما لم ينجزه سواه. ولم يبق عليه سوى أن يكمل صنيعه الذى لن يضيع بين عامة المثقفين وخاصة الدارسين، والذى يستحق التقدير والاحتفاء. وليست الملاحظات السابقة سوى تعبير عن هذا التقدير، واحتفاء بهذا الجهد الفريد الذى قام به ماهر شفيق فريد.

جابر عصفور

تقديم

هذا الكتاب - كما يدل عنوانه - مختارات من نقد ت . س . إليوت الأدبى (وكذلك، بدرجة أقل ، الاجتماعى والثقافى والدينى والسياسى) اخترتها وترجمتها وقدمت لها ، وهى عملية استغرقت منى - على نحو متقطع وإلى جانب مشاغل أخرى - ستاً وثلاثين سنة من ١٩٦١ إلى ١٩٩٧ .

ومادة هذه المختارات مستقاة من :

(أ) كتب إليوت المنشورة ؛

(ب) كتاباته المنشورة فى صحف ومجلات ، ما بين ١٩٠٥ إلى ما بعد وفاته فى ١٩٦٥ مما لم يجمع فى كتب بعد ؛

(ج) مقدماته لكتب سواه من النقاد ، والفنانين ، والمفكرين ، ومساهماته فى كتب حررتها أقلام مختلفة ، وأحاديثه الإذاعية ، وندواته ، ومقالاته الصحفية ، ورسائله الشخصية ، إلى غير ذلك من متفرقات .

وقد راعيت فى اختيار الأعمال المقدمة هنا أمرين : أولهما أن تكون إضافة إيجابية إلى حقل الدراسات الإليوتية عندنا ، وليست مجرد إعادة أو تكرار لما سبق نقله . وثانيهما : أن تكون لها إلى جانب أهميتها العامة أهمية خاصة بالنسبة لدارسى الأدب الإنجليزى والمهتمين به . ولاشك فى أن إليوت قد أصبح علامة بارزة من علامات الأدب الإنجليزى الحديث - إن لم يكن (إلى جانب ييتس وجويس ولورنس) أبرزها على الإطلاق - مما يجعل التعرف على فكره النقدى واجبا من ألزم الواجبات .

وتغطى هذه الكتابات النقدية رقعة زمنية تربو على نصف قرن . وفيما بين أقدمها وأحدثها مر تفكير إليوت النقدى بتطورات كثيرة يجد القارئ صداها فى هذا السفر . وبالرغم من أن إليوت فى مرحلته الأخيرة قد ظل محتفظاً بذكائه ، وأمانته الفكرية ، ورهافة حسه ، فإنه لم يكتب - فى رأيى - شيئا يعادل فى أهميته كتاباته الأولى حين كان شابا فى العشرينيات . ولهذا أرى أن قيمته الحقيقية إنما تتمثل فى مقالاته التى من قبيل « التقاليد والموهبة الفردية » (١٩١٩) « ووظيفة النقد » (١٩٢٣) ؛ حيث نراه يركز كل مواهبه الفكرية فى بؤرة واحدة مكثفة ، لا تنحرف عنها الأشعة ، وهو مالا أراه متوافراً - مع الأسف - فى مقالاته ومحاضراته الأخيرة التى

يشوبها شيء من التهاون والنعومة والرغبة فى إصلاح المواقف ، ويعوزها ماتتسم به المقالات الأولى من صرامة عقلية ، وحدة وجدانية ، وجدية فى النظر والمعالجة .

وقد ذهب الناقد والباحث الأسترالى جورج واطسون فى كتابه « نقاد الأدب » (١٩٦٢) إلى أن كتابات إليوت النقدية يمكن أن تقسم إلى ثلاث فترات : فالفترة الأولى هى التى تمتد من ١٩١٩ إلى ١٩٢٨ ، وتسبق انضمامه إلى كنيسة إنجلترا . وتتسم هذه الفترة بأنها فترة اهتمامات أدبية خالصة ، وجه فيها اهتماما خاصا إلى كتاب إنجلترا المسرحيين فى القرنين السادس عشر والسابع عشر ، وإلى الشعراء الفرنسيين الرمزيين فى العقود الأخيرة من القرن الماضى . وتلى هذه الفترة فترة اهتمامات اجتماعية ودينية تمتد من ١٩٢٩ إلى ١٩٣٩ ، حين انضم إلى كنيسة إنجلترا ، ونفر من الحركة العصرية فى الأدب . ثم تأتى الفترة الأخيرة بعد الحرب العالمية الثانية حين تربع على قمة الأدب ، وراح يتسلى بين حين وآخر بإرسال مقالات فى النقد الأدبى ، عن المسرح بخاصة . ويقول واطسون : إن أى تقدير جاد لقيمة إليوت ينبغى أن يكون مبنيا على كتاباته الأولى لا على كتاباته الأخيرة . ذلك أن هذه الكتابات الأولى التى تتميز لغتها بالصلابة والمكر ويقظة الضمير وحب الاستطلاع دليل ، لا شك فيه ، على عبقرية إليوت النقدية .

ويذكر ناقد آخر - د . س . ماكسويل فى كتابه « شعر ت . س . إليوت » - أن كل كتابات إليوت النقدية تنطلق من رفضه النقد الأدبى الرومانسى الذى ساد الحياة الأدبية الإنجليزية أغلب القرن التاسع عشر وفى العقدين الأولين من هذا القرن . وهذا العداء للرومانسية ، والحنين إلى مثل أعلى كلاسيكى ، يفسران محتوى مقالات إليوت ونغمتها على السواء .

وفى هذا الكتاب نماذج من مقالات إليوت عن الكلاسيات : « يور بديز والأستاذ مرى » (١٩٢٠) « شكسبير ورواقية سنيكا » (١٩٢٧) « سنكا فى ترجماته الإليزابثية » (١٩٢٧) « التعليم الحديث والكلاسيات » (١٩٣٢) « الكلاسيات ورجل الأدب » (١٩٤٢) « ما الأثر الكلاسى ؟ » (١٩٤٤) « فرجيل والعالم المسيحى » (١٩٥١) وغيرها . وإذا كانت رقعة اهتمامات إليوت تغطى الفلسفة والدين وعلم الإنسان فإنه مغروس ، حتى النخاع ، فى التراث الإغريقى - الرومانى (إلى جانب التراث العبرانى - المسيحى) . وفى شعره أصداء كلاسية كثيرة ليس هنا مجال الحديث عنها ، فإنها بحاجة إلى بحث مستقل ، ولكن نقده يصطنع موقفاً كلاسياً مناهضا للاتجاهات الرومانسية والانطباعية والعلمية الزائفة . إنه ينحدر من صلب أرسطو وكل من خرجوا من معطف أرسطو فى القرون التالية .

والمقالات التى أقدمها هنا برهان على ماأقول .

أعددت هذه المختارات من كتب إليوت وأهمها :

– الغابة المقدسة : مقالات عن الشعر والنقد ، الناشر : مثيوين آند كمبانى ليمتد ، لندن ، طبعة ١٩٦٧ .

– كتاب مسرحيون من العصر الإليزابيثى، الناشر : فيبر آند فيبر ليمتد، لندن ، طبعة ١٩٦٣ .

– مقالات مختارة : الناشر فيبر آند فيبر ، لندن ، طبعة ١٩٨٦ .

– نثر مختار ، تحرير جون هيوارد ، كتب بنجوين بالاشتراك مع فيبر آند فيبر، ١٩٥٨ .

– المختار من نثر ت . س . إليوت ، تحرير فرانك كيرمود ، الناشر : فيبر آند فيبر ، لندن ١٩٧٥ .

– جدوى الشعر وجدوى النقد ، الناشر : فيبر آند فيبر ، لندن ، طبعة ١٩٦٤ .

– فكرة مجتمع مسيحى وكتابات أخرى ، تقديم ديفيد إدواردز ، الناشر فيبر آند فيبر ، لندن ، طبعة ١٩٨٢ .

– ملاحظات نحو تعريف الثقافة ، الناشر : فيبر آند فيبر ليمتد ، لندن ، طبعة ١٩٦٢ .

– وراء آلهة غريبة ، الناشر : فيبر آند فيبر ، ليمتد ، لندن ١٩٣٤ .

– إلى لانسلوت أندروز : مقالات عن الأسلوب والترتيب ، الناشر : فيبر آند فيبر، لندن ، طبعة ١٩٧٠ .

– المعرفة والخبرة فى فلسفة ف . هـ . برادلى ، الناشر : فيبر آند فيبر ، لندن ١٩٦٤ .

– فى الشعر والشعراء ، الناشر : فيبر آند فيبرليمتد ، لندن ، طبعة أغسطس ١٩٦٥ .

– نقد الناقد وكتابات أخرى ، الناشر فيبر آند فيبر ، لندن ، طبعة ١٩٨٨ .

– جورج هربرت ، نشرته للمجلس البريطانى ورابطة الكتاب القومى دار

لونجمانز، جرين ، آند كمبانى ، طبعة ١٩٦٨ .

- رسائل ت . س . إليوت ، المجلد الأول ١٨٩٨ - ١٩٢٢ ، تحرير ڤاليرى إليوت، الناشر : فيبر آند فيبر ، لندن ، ١٩٨٨ .

- ألوان من الشعر الميتافيزيقى ، تحرير رونالد شوشارد ، الناشر : فيبر آند فيبر ، لندن ١٩٩٣ .

ويلاحظ أن بعض مقالات إليوت ومحاضراته المنشورة فى هذه المجلدات تختلف - فى بعض الأحيان - اختلافات طفيفة عن صورتها الأصلية التى نشرت بها فى مجلات أو كتب . ومن ثم عارضت النسخة النهائية على النسخة الأصلية ، مبرزاً ما أدخله إليوت من تعديلات أو ما أحدثه من إضافة أو حذف . ومن أمثلة ذلك مقالة إليوت عن ملتون (٢) المنشورة فى كتاب « فى الشعر والشعراء » ونفس المقالة بصورتها المنشورة فى كتاب « النقد الملتونى : مختارات من أربعة قرون » ، تحرير جيمز ثورب ، الناشر : راوتلدج آند كيجان بول ليمتد ، لندن ١٩٦٥ .

وعارضت مقالته عن قصيدة تنسون ، « للذكرى » - من كتاب « مقالات مختارة » - على نص المقالة المنشور فى كتاب مقالات نقدية عن شعر تنسون تحرير جون كيلام ، الناشر راوتلدج آند كيجان بول ليمتد ، لندن ١٩٦٧ .

وعارضت مقالته عن مسرحية يوجين أونيل « كل أطفال الرب نبتت لهم أجنحة » ، وهى مقالة منشورة فى مجلة « ذاكرايتريون » (المعيار) على نص المقالة ، كما نشر فى كتاب « يوجين أونيل ومسرحياته : مسح لحياته وأعماله » تحرير ن . ب . فاجين . و . ج . فيشر ، الناشر : بيتر أوين ، لندن ١٩٦٢ .

ولم أقتصر فى استمداد مادة هذا الكتاب على كتب إليوت المطبوعة ، وإنما رجعت أيضا إلى عشرات من المجلات والدوريات التى كتب فيها عبر حياته الأدبية ، ولما تجمع بعد بين دفتى كتاب . كان هذا شغلى الشاغل فى رحلاتى إلى بريطانيا ، وقد تمكنت من أن أستخرج من بطون هذه المطبوعات التى توقف كثير منها الآن عن الصدور وغدا العثور عليه من الصعوبة بمكان نصوصا تنقل إلى العربية لأول مرة . ومن أهم هذه الدوريات المجموعة الكاملة لمجلة « ذا كرايتريون » التى ظل إليوت يحررها من ١٩٢٢ إلى ١٩٣٩ . وقد أعادت دار فيبر وفيبر للنشر بلندن طبع مجلداتها كاملة فى ثمانية عشر مجلداً عام ١٩٦٧ . وتفضلت الأميرة (الآن الدكتورة) سعاد الصباح بإهدائى هذه المجموعة كاملة حين حدثتها يوما عن حاجتى إليها (كما أهدتنى طبعة ڤاليرى إليوت لمخطوط « الأرض الخراب » مع تعليقات إزرا باوند عليه) ، فلها منى خالص الشكر والعرفان .

وقد مهدت لهذه الترجمة بمقدمة عن إليوت ناقدا أدبيا تحدثت فيها عن قضايا من نوع مولده ناقدا ، وكيف يمكن للقارئ المبتدئ أن يشرع في دراسته ، والأبعاد الجمالية والاجتماعية والأخلاقية والفلسفية في نقده ، والعلاقة بين نقده وشعره ، ونقده ونظريته اللاشخصية في الشعر ، ودعوته إلى موضوعية النقد المسرحي خاصة للمسرح الإليزابيثي ، والأسئلة التي يطرحها ، والمصطلحات التي يستخدمها ، وما يبقى منه على الزمن . وركزت في هذه المقدمة على كتب إليوت : الغابة المقدسة ، مقالات مختارة ، وراء آلهة غريبة ، كتاب مسرحيون من العصر الإليزابيثي ، نثر مختار (بتحرير جون هيوارد) . كما قدمت للمختارات بمقدمة أخرى عن إليوت مفكرا سياسيا ؛ حيث إن هذا الذي يوصف أحيانا – خطأ – بأنه من أنصار الفن للفن كان من أكثر الناس انغماسا في قضايا عصره السياسية والاجتماعية والدينية . وهو في هذا يشبه معاصره العظيم الأصغر سنا – سارتر – وإن وقفا في آرائهما على طرفي نقيض .

وعند إلقائي نظرة أخيرة على هذه الترجمات – قبل أن أدفع بها إلى المطبعة – في نوفمبر ١٩٩٧ و جدت بها عددا من الأخطاء والعيوب ، حاولت تصويبها والتخفيف منها بقدر المستطاع . ثمة ، مثلا ، افتقار إلى الاتساق في ترجمتي بعض الكلمات والعبارات . فأجدني مثلا أترجم كلمة tradition إلى « موروث » حينا وإلى « تقليد » حينا آخر ، وإلى « تقاليد » حينا ثالثا . وأترجم development إلى « تطور » حينا و « نمو » حينا آخر . وأترجم Mr إلى « مستر » حينا و« السيد » حينا آخر . وأترجم horror إلى « رعب » حينا و« بشاعة » حينا آخر*. ولا شك أن هذا راجع إلى طول الفترة الزمنية التي ترجمت فيها هذه المختارات وقد تطور خلالها مفهومي للترجمة وتقنياتها . كما أن اختلافات السياق تسمح أحيانا ، وإن لم يكن دائما ، بهذه الألفاظ المختلفة . وكما صنعت في ترجماتي لشعر إليوت ومسرحه أوردت المقتطفات في ترتيبها الزمني بقدر الإمكان ، وأوردت المقتطفات غير الإنجليزية بلغاتها الأصلية حفاظا على جو النصوص . وفي الحالات القليلة التي كنت أضيف فيها هامشا إلى مقالات إليوت كنت أتبعه بحرف (م) إشارة إلى أنه من إضافة المترجم .

* انظر أيضا إلى تباين ترجمتي ، عبر السنين ، لكلمات من قبيل facts حقائق ، وقائع / assertion تأكيد ، ادعاء ، زعم truth حقيقة ، صدق / emotion انفعال ، وجدان ، عاطفة . وهذه الكلمة الأخيرة خطأ مؤكد كما يستطيع أن يخبرك أصغر متخصص في علم النفس . وهناك كلمات character شخصية ، خلق / pattern نموذج . قالب / vanity غرور ، أباطيل / inferior أقل مرتبة ، ثانوي /hierarchy مرتبية ، هرمية وغيرها .

لتكن ترجمتى لإليوت معيبة ، من بعض النواحى ، ولكنها - فيما أزعم - تملك فضيلة واحدة أساسية : الأمانة . لقد التزمت بالأمانة الكاملة ، ولو جاء ذلك على حساب نصاعة التعبير العربى ، ولم يكن ليعييينى أن أجعله أكثر نصاعة إن شئت .

نشرت أقسام من هذا الكتاب ، عبر السنين ، فى المجلات والمطبوعات التالية :

- مجلة « الشعر » (يونيه ١٩٦٤) .

- مجلة « الأدب » (يونيه ١٩٦٤ / مارس ١٩٦٥ / مارس ١٩٦٦) .

- مجلة « المسرح » (يناير ١٩٦٥ / أكتوبر نوفمبر ، ديسمبر ١٩٨٧ / يوليو وأغسطس ١٩٩٧ يونيو ويوليو ١٩٩٨) .

- مجلة « الجديد » (١٥ مايو ١٩٧٣ / ١٥ يونيه ١٩٧٣ / ١٥ سبتمبر ١٩٧٣) .

- مجلة « الثقافة » ديسمبر ١٩٧٨ / يناير ١٩٧٩ / مارس ١٩٧٩ / أبريل ١٩٧٩ / يوليو ١٩٧٩ / أكتوبر ١٩٧٩ / نوفمبر ١٩٧٩ / يناير ١٩٨٠ / مارس ١٩٨٠ / يونيو ١٩٨٠ / أكتوبر ١٩٨٠ / ديسمبر ١٩٨٠ / أغسطس ١٩٨١ / نوفمبر ١٩٨١) .

مجلة « أدب ونقد » (فبراير ١٩٩٣) .

- « أوراق كلاسيكية » (العدد الرابع ١٩٩٥) .

ولهذا كان من الحق أن أسجل شكرى لرؤساء وهيئة تحرير هذه المجلات : د . عبد القادر القط، المرحوم الأستاذ أمين الخولي، المرحوم د . رشاد رشدى ، د . محمد عنانى ، د . عبد العزيز الدسوقى ، فريدة النقاش ، د . أحمد عتمان .

ولا يفوتنى أن أسجل شكرى العميق للدكتور جابر عصفور ، أمين عام المجلس الأعلى للثقافة ، الذى أتاح لهذا العمل أن يرى النور ، وللأستاذ لمعى المطيعى ، وكيل وزارة الثقافة للنشر (سابقا) الذى والاه برعايته إلى أن أصبح حقيقة واقعة ، وللأستاذ سعيد عباس ، مدير عام النشر بالمجلس الأعلى للثقافة ، وللدكتورة فاطمة موسى محمود ، أستاذ الأدب الإنجليزى بآداب القاهرة التى قرأت المخطوط ، وزودتنى بمقترحات قيمة .

ويتكامل هذا الكتاب وكتابى « قصائد من ت . س . إليوت » و « شذرات شعرية ومسرحية » . وقد انتهيت لتوى من كتاب رابع هو « دراسات عن ت . س . إليوت » يضم دراسات سيرية وببليوجرافية ونقدية عن إليوت ، ترجمتها من نقاد

مختلفين ، بريطانيين وأمريكيين وبعض نقاد الشرق ؛ لتغطى جوانب إليوت الثلاثة : شاعرا وناقدا وكاتبا مسرحيا . من هذه الدراسات ماهو مراجعات لكتب مؤلفة عن إليوت ، أو تضم فصولا عنه . ومنها ترجمة - ملخصة فى أغلب الأحيان - لبعض المقالات أو الأبحاث التى تتناوله . وقد استقيت مادتها من مئات الكتب المؤلفة عن إليوت وعن الأدب الإنجليزى الحديث ، ومئات - بل آلاف - المقالات المنشورة فى بطون المجلات والدوريات الإنجليزية والأمريكية والأسترالية والنيوزلندية إلخ ... ليس مثل هذا العمل بحاجة إلى تبرير . فإليوت - كما قال عنه فى حياته ستفن سبندر - ربما كان أقوى مؤثر شعرى فى العالم اليوم ، أو الأمس القريب على الأقل .

بهذا تكتمل أضلاع رباعيتى الإليوتية التى ابتغيت بها خدمة الثقافة العربية ، دون انتظار جزاء أو شكور غير جزاء الرضا الذى يستمده العامل الأمين ، والمتعة العقلية والروحية ؛ إذ يعمل الذهن وتنشط الحساسية وتتسع آفاق البحث والمراجعة . عند الله أحتسب ما أنفقت على هذا المشروع الثقافى من نور العين ، وطاقة البدن ، وعمل العقل ، وقلق الروح ، فضلا عن الوقت والجهد والمال . إنى أحمد الله إذ مدّ فى عمرى حتى أتم هذا العمل ، وأجدنى الآن على استعداد للرحيل ، وفى فمى كلمات سمعان من الإصحاح الثانى من إنجيل لوقا : « الآن تطلق عبدك ياسيد حسب قولك بسلام . لأن عينىّ قد أبصرتا خلاصك الذى أعددته قدام وجه جميع الشعوب » .

لئن وجد نقاد اليوم وباحثو الغد - ومن المحقق أنهم سيجدون - أخطاء فى هذا العمل ، ونواحى قصور تعتوره من هنا أو هناك ، فليذكروا أنى - فى أغلب أجزائه - كنت أرود أرضا بكرا لم يسبقنى إليها مترجم أو ناقد أو باحث عربى . ستجئ فى السنوات القادمة ، ولاريب ، ترجمات أفضل من ترجماتى ، ودراسات نقدية أعمق من دراساتى ، ولكنى أطرح - بكل اتضاع - هذا السؤال : أكان يمكن أن تجئ كذلك لولا ما قمت به هنا ؟

ماهر شفيق فريد

الدقى ، ديسمبر ١٩٩٨

ت . س . إليوت ناقداً أدبياً

١ – مولد ناقد

كان صدور كتاب « الغابة المقدسة : مقالات في الشعر والنقد » في يوم ٤ نوفمبر ١٩٢٠ بلندن إيذانا بميلاد ناقد كبير من نقاد هذا القرن ، أحدث ثورة في ميدان الذوق الأدبى بمجرد ظهوره ؛ ففى هذا الكتاب أرسى إليوت دعائم نظريته اللاشخصية فى الشعر من خلال أبحاثه النظرية وتطبيقاته العملية على السواء . والكتاب يجمع شمل مقالات إليوت التى نشرت متفرقة فى الصحف والمجلات الأدبية بعد أن أعاد النظر فيها وراجعها . وهو يتألف من الفصول التالية : الناقد الكامل ، نقاد معيبون (سونبرن ناقدا – أرستقراطى رومانسى – النكهة المحلية – كلمة عن الناقد الأمريكى – الذكاء الفرنسى) ، التقاليد (أو الموروث) والموهبة الفردية ، إمكانية مسرحية شعرية ، يور بديز والأستاذ مرى ، « البلاغة » والمسرحية الشعرية، ملاحظات حول الشعر المرسل عند كرستوفر مارلو ، هملت ومشاكله ، بن جونسون ، فيليب ماسنجر ، سونبرن شاعرا ، بليك ، دانتى .

يسوق إليوت فى أولى مقالاته « الناقد الكامل » قول أحد النقاد الإنجليز المحدثين : إن الشعر هو أعلى صور النشاط الذهنى درجة من التنظيم ، قائلا إن مثل هذا المفهوم يختلف اختلافا جذريا عن مفهومات النقاد الإنجليز السابقين مثل كولردج وماثيو أرنولد . ويتخذ من الناقد آرثر سيمونز ، مؤلف « دراسات فى المسرحية الإليزابيثية » نموذجا للناقد « الجمالى » أو « الانطباعى » . فهو يقول :

« إن « أنطونى وكليوباترا » هى ، فيما إخال ، أفتن مسرحيات شكسبير جميعا » .

ويقول سيمونز أيضا إن كليوباترا هى أفتن النساء .

« إن الملكة التى تنتهى بها أسرة البطالمة كانت نجمة الشعراء ، نجمة مشئومة تلقى بضوئها المنحوس ، من هوراس وبروبرتيوس إلى فيكتور هيجو ، ولم تكن كذلك بالنسبة للشعراء وحدهم » .

ويعلق إليوت على كلمات سيمونز هذه بقوله : «إنا لنتساءل : لم هذا ؟» إلى أن يقول : « إن هذه ليست مقالة عن عمل فنى ، أو عمل من خلق الذهن ، وإنما السيد سيمونز يعيش عبر المسرحية ، مثلما قد يعيشها امرؤ فى المسرح ، يحكى ويعلق » . والعبارة الأولى ، بما يشوبها من تعميم ، نموذج للنقد التجريدى . ويقول إليوت :

«إن الناقد الأدبى لا يجب أن تكون له انفعالات غير تلك التى يثيرها فيه العمل الفنى فورا – وهذه الانفعالات ... ربما لم يكن من الواجب ، إذا كانت سليمة ، أن تدعى انفعالات على الإطلاق » . وأين نجد هذه الموضوعية إذن ؟ يقول إليوت إنها موجودة عند أرسطو فى القديم ، وعند الناقد الفرنسى ريمى دى جورمون فى الحديث .

والنقد الجيد عند إليوت تنمية للحساسية . ومن ناحية أخرى نجد أن النقد الردئ هو ذلك الذى ليس سوى تعبير عن الانفعال . والأشخاص الانفعاليون – كسماسرة البورصة والسياسيين وبضع أناس آخرين ممن يغبطون أنفسهم على أنهم غير انفعاليين – يكرهون أو يشيدون بعظماء الكتاب كسبينوزا وستندال بسبب «برودهم» .

وفى مقالة « سونبرن ناقداً* » يتحدث إليوت عما لسونبرن وما عليه : لقد كان سونبرن متمكنا من مادته ، صائبا فى حكمه على الكتاب المسرحيين فى العصر التيودورى والستيوارتى أكثر من هازلت وكولردج ولام . وإدراكه للقيم النسبية صائب . ويقابل هذه المزايا : أن ما يكتبه ليس نقدا بالمعنى الدقيق لهذه الكلمة . ففى أسلوبه اندفاع وارتباك .

وفى مقالة « أرستقراطى رومانسى » يتحدث إليوت عن الناقد الإنجليزى جورج وندام الذى درس فى إيتون ثم التحق بالجيش . وفى الثكنات « علم نفسه اللغة الإيطالية ، وشغل وقت فراغه بقراءة التاريخ والشعر » وأدى الخدمة العسكرية فى مصر وجنوب أفريقيا : حاملا معه نسخة من فرجيل . ويقول عنه إليوت : « كان وندام متحمساً وكان رومانسيا ، وكان استعماريا » ينقصه الحس بالتوازن والقدرة على التحليل النقدى . ثم يقول : « كان وندام رومانسيا . والعلاج الوحيد للرومانسية هو تحليلها » والشئ الطيب فى الرومانسية هو حبها للاستطلاع وتشوفها للمجهول .

وفى مقالة « النكهة المحلية » يتحدث إليوت عن الناقد الإنجليزى تشارلز وبلى قائلا إنه « ليس ناقداً للبشر والكتب غير أنه قادر على إقناعنا بأننا إذا قرأنا الكتب التى قرأها فسنجدها ممتعة كما وجدها » . « إن مستر وبلى لايختفى فى أحراش الصحافة والنقد الزائف . إنه يستحق « مكانا على أرفف » من يعنون بالأدب الإنجليزى » . أخطاؤه ذهنية ، وذوقية : « إنه يملك أول صفة نتطلبها فى الناقد : وهى الاهتمام بموضوعه ، والقدرة على نقل هذا الاهتمام إلى الآخرين » . « إنه لايستخدم

* هو الشاعر والناقد الإنجليزى الجرنون تشارلز سونبرن (١٨٣٧ – ١٩٠٩) . من أشهر أعماله «أتالانتا فى كاليدون » و « أغان قبل شروق الشمس » .

أيا من أداتي الناقد : المقارنة والتحليل » . وهكذا فمكان كتب ويلى « لا مع النقد ولا مع التاريخ ولا مع الصحافة الصريحة » .

وفى مقالة « كلمة عن الناقد الأمريكي » يتحدث إليوت عن ناقدين أمريكيين هما بول إلمر مور ، وإرفنج بابت . كان كلاهما معجبا بالناقد الفرنسي غزير الإنتاج سانت بوف . وقد وجها الأنظار إلى معايير التفكير الفرنسي ، وهما أوروبيا النزعة . وأهميتهما عند إليوت أنهما « سعيا إلى إقامة نقد مستقل عن المزاج . وهذه – فى حد ذاتها ، مزية مرموقة » . ولكن بول مور – كأستاذه سانت – بوف – يوجه اهتمامه فى حقيقة الأمر إلى شئ آخر غير الفن . كَان سانت – بوف مولعا بعلم النفس ، بينما كان بول مور أخلاقيا . وإرفنج بابت يقاسم مور الكثير من آرائه وأفكاره حتى ليمكن الجمع بينهما فى سمط واحد . وقد عبر عن آرائه بلغة أكثر تجريدا ، ولكن لها شكلا وتتحرر من الدفعة الصوفية التى تنطلق من كتابات مور رغما عنه . ويقول إليوت عن بابت : « إن كتبه القليلة مهمة ، وقد كانت خليقة أن تزداد أهمية لو أنه صاغ دعوته إلى النظام فى أسلوب أكثر تنظيما » .

وفى مقالة « الذكاء الفرنسى » يتحدث إليوت عن الناقد الفرنسي چوليان بندا . إنه يملك جمال الشكل الذى يفتقر إليه النقاد الأمريكيون . يقول إليوت : « إن مسيو بندا ليس بمثابة الوعى النقدى لجيل ، مثلما كان ريمى دى جورمون . وهو لا يستطيع أن يزودنا بصيغ واعية لحساسية فى طور التكون ، وإنما هو أقرب إلى أن يكون كناسا مثالياً لنفايات عصرنا . إن قسما كبيرا من تحليله لتدهور المجتمع الفرنسى المعاصر يمكن أن ينطبق على لندن » ويمضى إليوت قائلا : « نحن لا نستطيع أن نربط مسيو بندا ، مثلما نربط جورمون ، بأى جماعة خلاقة . إنه لا يسهم إسهاما كاملا فى ذلك « الخلق الواعى لحقل الحاضر من الماضى » الذى يعده مستر مور جزءا من عمل الناقد » .

وأهم مقالات الكتاب هى مقالة « التقاليد والموهبة الفردية » التى يعدها البعض، على وجازتها ،أهم عمل نقدى لإليوت على الإطلاق . فهى آية عبقرية نقدية شابة لا شك فى أصالتها وحسن تمثلها لرصيدها الثقافى ولكل ماتعاقب عليها من مؤثرات . وفى هذه المقالة يسجل إليوت عددا من الآراء أهمها :

– إنه ينبغى أن يتوافر لدى الشاعر إحساس بالتقاليد الأدبية لوطنه . والتقاليد تتضمن أولا الحاسة التاريخية أى إدراك قدم وعصرية الآداب القديمة فى آن واحد . فهى قديمة ؛ لأن الزمن قد غبر عليها ، وهى معاصرة لأنها لم تمت وإنما ظلت ماثلة

فى أذهاننا تفعل فيها فعلها . ومعنى هذا إنه لا قديم ولا جديد فى الأدب . فكل أدب حى إنما هو أدب معاصر ، ولو كانت قد مضت عليه قرون .

– على الشاعر أن يداوم على الدرس والتحصيل حتى ينمى فى نفسه هذه الحاسة التاريخية .

– إنه لا يمكن الحكم على أى شاعر بمعزل عن تراثه الشعرى . فينبغى دائما أن نضعه فى مكانه الصحيح على خريطة الزمن ، ونحدد قيمته على ضوء تراث الأقدمين . ومن هنا كانت المقارنة أداة أساسية من أدوات الناقد الأدبى .

– يجب على الشاعر أن يكون على وعى تام بالتيار الرئيس للشعر الأوربى عبر القرون ، على ألا يدع ذلك يذيب شخصيته أو يمحو أصالته . فلا يجب أن يقبل تراث الماضى جملة بلا تمييز ، ولا أن يكون نفسه كلية على نمط شاعر أو شاعرين نالا إعجابه الشخصى ، ولا على نمط عصر واحد يفضله على سائر العصور .

– ينبغى أن يكون النقد موضوعيا بمعنى أن ينصب على العمل الأدبى لا على صاحبه . فهناك دائمامسافة تفصل بين العمل وصاحبه .

– ليس لدى الشاعر « شخصية » يعبر عنها وإنما لديه مجال معين يتحرك فيه . وفى هذا المجال تتحد مشاعر وخبرات معينة ، وتكون مركبات جديدة بطرق غريبة غير متوقعة .

– الشعر خلق موضوعى وليس تعبيرا ذاتيا .

– انفعال الفن انفعال لا شخصى . ولا يمكن للشاعر أن يصل إلى هذه اللاشخصية إلا إذا تنازل عن نفسه كلية لأجل العمل الذى يتعين عليه أداؤه* .

كتاب « الغاية المقدسة » ، إذن ، هو شهادة ميلاد إليوت الناقد . وفى نقد إليوت تلتقى جدائل منها الجمالى ، ومنها الاجتماعى ، ومنها الأخلاقى ومنها الفلسفى . فلنلق نظرة على كل بعد من هذه الأبعاد . ولكن ثمة سؤالا ينبغى أن يطرح قبل الشروع فى هذه المهمة .

* يقول سير كلود فى مسرحية إليوت « الموظف موضع الثقة » :
ذلك الحس بالتوحد
مع الصانع .. نشوة معذبة
تجعل الحياة محتملة .

٢) من أين يبدأ القارئ الشادى ؟

فى مواجهة ناقد عميق الفكر ، مركب النظرة ، بعيد مطارح الإشارة ، واسع الإطار المرجعى ، مرهف الذوق كإليوت يكون من الطبيعى أن يتساءل القارئ الشادى أو المبتدئ : من أين أبدأ ؟ وأى كتب إليوت أنسبها لكى يكون مدخلى إلى عالمه الفكرى ؟

عندى أن أنسب مدخل إلى نقد إليوت هو كتابه المسمى « نثر مختار » وهو كتاب صدر لأول مرة عن سلسلة بنجوين فى ١٩٥٣ ثم أعيد طبعه عدة مرات . وهو يحوى نماذج من كتابات إليوت النقدية اختارها وقدم لها الناقد الإنجليزى المعاصر جون هيوارد صديق إليوت الذى أعانه على تنقيح آخر دواوينه « أربع رباعيات » .

ومقالات الكتاب تمتد لتشغل حيزا زمنيا يجاوز الثلاثين عاما ، أوهى تمتد على وجه التحديد من عام ١٩١٧ إلى عام ١٩٥١ . فالكتاب إذن سجل صادق لمراحل تطورات إليوت الفكرية التى أكثر ناقدوه من الحديث عنها . وقد قسم هيوارد الكتاب إلى قسمين رئيسيين هما :

١ – النقد الأدبى .

٢ – النقد الاجتماعى .

ويعود هيوارد فيقسم القسم الأول بدوره إلى ثلاثة أقسام :

١ – نقد أدبى عام : وهو يحوى من مقالات إليوت « وظيفة النقد »* (١٩٢٣) « النقد »* (١٩٢٣) « الموروث »* (١٩٣٤) « الموروث والموهبة الفردية » (١٩١٩) « الرومانسى والكلاسى »* (١٩٣٤) « الدين والأدب » (١٩٣٥) « الصحافة والأدب »* (١٩٣١) .

٢ – نقد الشعر : ويحوى « خبرة الشعر »* (١٩٢٩) « تقدم الذوق »* (١٩٣٣) « تذوق الشعر »* (١٩٣٣) « ناقد الشعر »* (١٩٣٣) « الشعر والفلسفة »* (١٩٢٧) « موسيقى الشعر » (١٩٤٢) « الشعر والمسرح » (١٩٥٠) « التجريب »* (١٩٤١) « تأملات فى الشعر الحر » (١٩١٧) « الصلة »* (١٩٤١) « الشعر العسير »* (١٩٣٣) « الخيال السمعى »* (١٩٣٣) « الصورة الشعرية »* (١٩٣٣) .

٣ - نقـد كـتـاب أفـراد : ويحـوى : « فـرجـيل والقـدر »* (١٩٥١) «دانـتى » (١٩٥٠) « نمـوذج شكسـبـيـر »* (١٩٣٢) « وحـدة شكسـبـيـر »* (١٩٣٢) « هملت » (١٩١٩) « حـاشـيـة »* (١٩٣٣) « بن جـونسـون » (١٩١٩) «الشـعـراء الميـتـافيـزيقـيـون » (١٩٢١) « الشـعـراء الكاروليـنـيـون » (١٩٢١) «ملتـون ١ »* (١٩٣٦) « ملتـون ٢ » (١٩٤٧) « خـواطر بسكال » (١٩٣١) « شـعـر القرن الثامن عشر»* (١٩٣٠) « بليك » (١٩٢٠) « كـولردج »* (١٩٣٣) « وردزورث »* (١٩٣٣) « أرنولد » (١٩٣٣) « للذكرى : قصيدة تنسون » (١٩٣٦) « بودلير » (١٩٣٠) « هـاردى »* (١٩٣٤) ييتس » (١٩٤٠) .

أما القسم الثانى من الكتاب « النقد الاجتماعى » فيحوى المقتطفات الآتية :

« الحرب »* (١٩٣٤) « إصـلاح المجـتمع »* (١٩٣٩) « الكنيسـة والـدولة »* (١٩٣٩) « المسيـحية والمجـتمع » (١٩٣٩) « مجـتمع مسيـحى » (١٩٣٩) «الإنسـان وبيئته »* (١٩٣٤) « مسـيحى أم وثنى »* (١٩٣٩) « البـاب الضيق »* (١٩٣١) « أديان خاصة »* (١٩٣١) « اتباع الطبيعة »* (١٩٣٩) « التعليم الحـديث »* (١٩٣٢) « الكلاسيـات ورجـل الأدب »* (١٩٤٢) « تدهـور صـالة الموسـيـقى »* (١٩٢٣) « المجـتـمع والـفـنون »* (١٩٣٩) « مـجـلة ذاكرايتـريـون »* (المعـيار) (١٩٤٨) و« تحيـة وداع »* (١٩٣٩) « تـعريف الثـقافـة »* (١٩٤٨) « شـروط الثقـافة »* (١٩٤٨)« الثقـافة والأسـرة »* (١٩٤٨) .

يقول جون هيوارد فى مقدمة الكتاب :

وعلى ذلك فالمجموعة الحالية من أعماله (إليوت) النثرية ترمى أولا وقبل كل شئ إلى تأكيد هذه الناحية من نشاطه النقدى وهى تحوى نسبة من النقد الأدبى العام منه والخاص أكثر من أى نوع آخر . وقد اختيرت بموافقة صاحبها (وإن لم يكن مسئولا عنها بطبيعة الحال) وهى تمثل فيما آمل إنتاجه المرموق تمثيلا عادلا خلال السنوات الثلاثين الماضية أو يزيد . فحتى الذين لا يحتاجون لمثل هذا التقديم لكتابات مستر إليوت النقدية قد لا يعلمون مدى تعددها . فنحن نجنح إلى أن نظنه مقلا ولكنه فى حقيقة الأمر قد نشر حتى اليوم ما بين أربعمائة وخمسمائة قطعة منفصلة من النثر النقدى فى شكل مقالات ومراجعات كتب ومحاضرات وخطب وأحاديث إذاعية . وقد أغفلت كثيرا منها مما أدى دوره فى المناسبة الخاصة به لأن حقها فى الدوام ضئيل . على أنها فى مجموعها برهان على المثابرة والحماس اللذين عمل بهما ذكاؤه النقدى

* عناوين المقتطفات المتبوعة بهذه العلامة من وضع هيوارد .

على فهم وعرض الصلة بين الحياة والأدب فى عصرنا . والمقالات التى أعيدت طباعتها هنا ، كاملة أو فى مقتطفات ، كافية لتمثيل العبقرية التى أنجز بها هذه المهمة » .

ربما كانت مقالة « الموروث والموهبة الفردية » أهم مقالات إليوت فى المرحلة الأولى من حياته فهى تكشف عن حسه اليقظ بقيمة التراث فى توجيه الآداب الحاضرة بل والمستقبلة ، أيضا ، وتقدم كثيرا من المبادئ التى أصبحت لبنات راسخة فى مذهب الكلاسيين الجدد ممن ظهروا فى بريطانيا والولايات المتحدة خلال العقود الأولى من هذا القرن . وقد ترجمت هذه المقالة الهامة إلى العربية ، لحسن الحظ ، بواسطة الدكتور محمد مصطفى بدوى فى مجلة « الأدب » (مايو ١٩٥٦ - يونيه ١٩٥٦) كما ترجمها الدكتور رشاد رشدى فى كتابه « مختارات من النقد الإنجليزى الحديث» ، والدكتورة لطيفة الزيات فى كتاب «مقالات فى النقد الأدبى» . وفى هذه المقالة يذهب إليوت إلى أن هناك صلة وثيقة بين جميع القصائد الشعرية فى الماضى والحاضر ، وأن الشعر كائن عضوى حى يشمل كل ما قد كتب ، وأن ذهن الشاعر إناء يختزن عددا لا حصر له من المشاعر والعبارات والصور ويستبقيها فيه إلى أن تتجمع الجزئيات التى يمكن لها أن تتحد وتكون مزيجا جديدا . وعلى ذلك فإن ذهن الشاعر بمثابة سلك بلاتينى يمزج بين غازى الأكسجين وثانى أكسيد الكبريت ليؤلف منهما معا حمض الكبريتور .كما يرى إليوت أنه كلما ازداد نضج الفنان ، انفصلت شخصيته التى عرفت المعاناة فى الحياة عن ذهنه الخلاق ، وازدادت قدرة هذا الذهن على انتخاب عناصره ، وإحالة عواطفه وانفعالاته - أى مادته الأصلية - إلى شئ جديد . وينتهى إليوت من ذلك إلى أن الشعر ليس تعبيرا عن الشخصية ولكنه هروب منها . وهو ليس تعبيرا عن الوجدان ولكنه هروب منه ، وبذلك ينقض كل التعريفات السابقة للشعر ولاسيما تعريف وردزورث المشهور .

والواقع أن هذه الكلمات التى غير بها إليوت مفهوم جيله لوظيفة الشاعر تثير قضايا كثيرة ولا تمثل بأى حال الكلمة النهائية فى مثل هذا الموضوع القديم الجديد معاً . وإذا كان الكثيرون فى العقدين الثانى والثالث من القرن العشرين قد تقبلوا هذه الكلمات دون مناقشة فهذا جورج واطسون فى كتابه « نقاد الأدب » (١٩٦٢) «ينقد استخدام إليوت للألفاظ هنا على أنه مصادرة على المطلوب أى إن إليوت يسلم جدلا بما كان ينبغى إثباته» . ولا يدرى واطسون كيف تؤدى هذه الآراء إلى النتيجة التى ينتهى إليها إليوت من أن تحويل الاهتمام من الشاعر إلى الشعر هدف يستحق المدح . ثم يقول : « إن قصة هرب لا تصف السجن ولا كيف استطاع السجين الهرب لقصة عجيبة حقاً ! »* .

* انظر « نقاد الأدب » لجورج واطسون ، عرض وديع كيرلس ، مجلة « المجلة » ديسمبر ١٩٦٢ .

وفي مقالة « الدين والأدب » تنعكس آراء إليوت الدينية على معاييره الأدبية ، وتفسر إلى حد ما تحامله على كثير من الأدباء . فهو يقول مثلا في هذه المقالة :

« إن ما سأقوله إنما يؤيد – إلى حد كبير – الأقضية التالية : ينبغي أن يكمل النقد الأدبي نقد منبثق من موقف خلقي ولا هوتي محدد . فعلى قدر ما يكون في أي عصر من العصور اتفاق عام على أمور خلقية ولاهوتية ، يستطيع النقد الأدبي أن يكون ذا كيان . وفي عصور كعصورنا حيث لا يتوافر مثل هذا الاتفاق يغدو القراء المسيحيون أشد حاجة إلى فحص قراءاتهم ،لا سيما ما كان منها من صنع الخيال ، بمعايير خلقية ولا هوتية صريحة . فـ« عظمة » الأدب لا يمكن أن تتقرر بالمعايير الأدبية وحدها ، وإن لزم علينا أن نتذكر أن المعايير الأدبية وحدها هي التي تستطيع أن تقرر ما إذا كان هذا الشئ أدبا أو لم يكن . لقد افترضنا ضمنا لبضعة قرون خلت أن لا علاقة بين الأدب واللاهوت ، ولكن هذا لا ينفي أن الأدب (وأعني مرة أخرى أعمال الخيال قبل سواها) قد كان ، ومازال ، وربما ظل يقوم دائما ببعض المعايير الخلقية . غير أن الأحكام الخلقية على الأعمال الأدبية لا تصدر إلا عن القاعدة الخلقية التي يرتضيها كل جيل ، وهي هل متمشية مع تلك القاعدة أم لا . ففي عصر يرتضي بعض اللاهوت المسيحي الدقيق قد تغدو القاعدة العامة سنية عن جدارة ، وإن كانت القاعدة العامة حتي في مثل هذه الفترات قد تمجد أمثال هذه المفاهيم « الشرف » أو « المجد » أو « الانتقام » إلى حد لاتحتمله المسيحية على الإطلاق . أما حين تغدو القاعدة العامة منفصلة عن خلفيتها اللاهوتية ، وتغدو على ذلك مسألة عادة أكثر فأكثر ، عند ذلك تتعرض القاعدة للتحيز والتغير معا . وفي مثل هذه الفترات تغدو الأخلاقيات معرضة لأن تتغير بواسطة الأدب إلى الحد الذي نجد معه عند التطبيق أن « ما يلقي المعارضة » في الأدب لا يعدو أن يكون ما لم يألفه الجيل الراهن . فمن الشائع أن مايصدم جيلا يرتضيه الجيل التالي بغاية الهدوء . وهذه القابلية للتغير في المعايير الخلقية تحيي أحيانا بالرضاء إذ تتخذ دليلا على قابلية الإنسانية للكمال بينما هي لا تعدو أن تكون دليلا على مافي الأحكام الخلقية للناس من أصول غير ضرورية » .

فإليوت هنا يدعونا إلى أن نقوم الفن بمعاييرخلقية ودينية وهو ما يتنافى ونزعته الجمالية الباكرة . وقد كان الظن بإليوت وهو من أكبر مؤسسي مدرسة « النقد الجديد » أن يذهب إلى غير ذلك ، ولكن عواطفه الدينية غلبته على أمره . وفي كتابه «ملاحظات نحو تعريف الثقافة » نراه يجعل من الدين الأساس الأول لكل ثقافة إنسانية . كما أن قصور قصائده اللاحقة (« أغنية إلى سمعان » ، « غرس أشجار عيد الميلاد » ، إلخ) عن الارتفاع إلى مستوى قصائده الأولى («بروفروك» ،

« صورة سيدة » ، إلخ) لا يمكن تفسيره إلا بالعواطف الدينية المباشرة التى غدت تلون نظرته للأمور . وإليوت هنا محافظ يعادى الحركات والآراء الراديكالية التى تصدر عن نظرة علمانية إلى الكون والإنسان .

على أن إليوت فى مقالته « الشعر والفلسفة » يبدو ثائرا على كثير من القيم الأدبية المقررة وهو يبدى هنا من الاحترام لدور العاطفة فى الشعر ما يعيد التوازن المفقود بين دور العقل ودور الوجدان عند غلاة الكلاسيين . يقول إليوت :

«نحن نقول على نحو غامض إن شكسبير أو دانتى أو لوكريتوس شعراء مفكرون فى حين أن سونبرن شاعر من غير المفكرين ، وأن تنسون ذاته من غير المفكرين أيضا . ولسنا نريد بذلك لنقول : إنهم يتفاوتون فى نوعية تفكيرهم وإنما نريد ، فى حقيقة الأمر ، لنقول : إنهم إنما يتفاوتون فى نوعية شعورهم . والحق أن الشاعر المفكر هو ذلك الشاعر الذى يمكنه التعبير عن المعادل الوجدانى لأفكاره دون أن يتحتم عليه توجيه عنايته إلى هذه الأفكار ذاتها . وهكذا ترانا نتحدث على نحو يوحى بأن الدقة مزية التفكير ، وأن الغموض سمة الشعور . والواقع أن ثمة مشاعر دقيقة وأخرى غامضة ، وأن التعبير عن دقيق الانفعالات إنما يتطلب قوة ذهنية كبرى تماثل القوة التى يتطلبها التعبير عن دقيق الأفكار . إنما أريد بكلمة التفكير أمرا يختلف جد الاختلاف عما أراه فى إنتاج شكسبير . ذلك أن أبطال شكسبير -إذا اعتبرناه فيلسوفا عظيما - لديهم الكثير الذى يقولونه عن قوته الذهنية ولكنهم لا يستطيعون الزعم أنه إنما كان يريد بتفكيره ليصيب هدفا من الأهداف ، أو أنه كان يعتنق وجهة نظر تلازمه فى الحياة ، أو أنه كان يضع نصب عينيه قاعدة يجرى عليها . يقول وندام لويس : « إن لدينا قرائن كثيرة على آراء شكسبير فى المجد العسكرى والوقائع الحربية » فهل هذا صحيح ؟ بل أترى شكسبير قد فكر فى هذه الأمور بادئ ذى بدء ؟ الحق أن مشغلته الكبرى إنما كانت تحويل الأفعال الإنسانية إلى شعر ، وإنى لأزعم أن مسرحيات شكسبير كلها غير ذات معنى ، وإن كان من الزيف سواء بسواء أن ندمغ أيها بالافتقار إلى المعنى » .

فقارئ هذه الكلمات يلمس الذكاء الحاد الذى يعالج به إليوت مادته . ويلح إليوت فى كثير من كتاباته على هذه الفكرة، وهى أن الشعر من عمل الوجدان لا العقل . يؤكد ذلك الناقد الأمريكى ف . و . ماثيسين حيث يقول فى كتابه «ما حققه ت . س . إليوت » :

« تجشم إليوت نفسه متاعب كثيرة ليوضح أن عمل الشاعر ليس مع الأفكار بقدر ماهو مع « المعادل الوجدانى » للفكرة ، وأن الوظيفة الأساسية للشعر ليست ذهنية

وإنما وجدانية ، وأن عمل دانتى أو شكسبير كان « أن يعبر عن أعظم عمق وجدانى فى عصره ، متخذا له أساسا ما تصادف أن كان عصره يتخذ منه موضوعا للتفكير » . وكل مايصر عليه إليوت هو أنه كلما كان الشاعر ذكيا ، كان ذلك أفضل » .

على أن إليوت ذاته فى مواضع من آخر دواوينه « أربع رباعيات » – وهو الذى احتفل به النقاد على أنه تتويج جليل لإنجازه الشعرى – يلقى أحيانا صعوبة كبرى فى إيجاد هذا المعادل الوجدانى للفكرة . وإلا فأين هو فى مثل قوله من قصيدة «بيرنت نورتون» :

الحاضر والماضى

ربما كانا حاضرين فى المستقبل .

وربما كان المستقبل طى الماضى .

لو قد كان الزمان كله حاضرا أبدا

لما أمكن افتداء كل الزمان .

حيث يغلب على اللغة التقرير العقلى البارد ، والمفهومات الفلسفية المجردة .

وفى مقالة « الشعر والمسرح » التى تكمل مقالة « أصوات الشعر الثلاثة » يتحدث إليوت عن تجاربه الخاصة فى كتابة المسرحية الشعرية . وهو يعترف بأن نجاحه فى هذا المجال كان نجاحاً سلبيا إن صح التعبير . فهو قد وفق إلى اجتناب ما كان ينبغى له أن يجتنبه ، ولكنه لم يوفق إلى كتابة كل ما كان يريد أن يكتبه . وبالرغم من أن غالبية النقاد تميل اليوم إلى الأخذ بهذا الرأى ، فإن القضية ما زالت بحاجة إلى مزيد من الدراسة .

والواقع أن إليوت من ذلك الطراز من النقاد الذين يزاولون عملية النقد بروح الناقد المبدع مهما حاولوا التزام الموضوعية . ومع أن إليوت يحذرنا فى صدر مقاله عن « هملت » من هذا الصنف من النقاد ، فإن قارئه تروعه حيوية ذهنه المتجددة ، وابتكاره عددا من الاصطلاحات التى أغنت المعجم النقدى . انظر مثلا إلى تعريفه «الخيال السمعى» تجده يمكن أن ينطبق على كل شعر عظيم ، وهو ينطبق بوجه خاص على قصائد إليوت (« بروفروك » ، « مقدمات » ، « جيرونتيون » إلخ ..) وينطبق على أجزاء كثيرة من « الأرض الخراب » وعلى القسم الختامى الجميل من قصيدة « أربعاء الرماد » .

وفى المقتطف المعنون « الصورة الشعرية » يناقش إليوت ، وهو من أعظم أساتذة الصورة فى الشعر الحديث ، هذه القضية الأساسية فيقول:

« إن قراءات الشاعر لاتعدو أن تشكل جانبا من صوره ، ولكنها تنبع من كل حياته المرهفة الحس منذ الطفولة الباكرة . وإلا فلماذا نجد جميعا أنه من بين كل ما سمعناه أو رأيناه أو شعرنا به فى حياتنا تعاودنا صور معينة مثقلة بالعاطفة أكثر من غيرها ؟ مثلا : أغنية طائر معين ، أو وثبة سمكة معينة فى مكان وزمان معينين ، أو عبق زهرة معينة ، أو امرأة عجوز تدب على درب جبلى ألمانى ، أو ستة من الأحداث يُرون من خلال نافذة مفتوحة وهم يلعبون الورق ليلا عند تقاطع سكة حديدية فرنسية صغيرة ، حيث كانت تقوم طاحونة هوائية . مثل هذه الذكريات قد يكون لها قيمة رمزية ، ولو لم يمكن تحديدها ، لأنها تغدو ممثلة لأعماق الشعور التى لا يمكننا التوغل فيها » .

فواضح أن إليوت هنا يناقش مصدر الصورة الشعرية ، ولكنه لا يتحدث عن طبيعتها . وقد قام بهذه المهمة من قبله أصحاب مذهب الصورة من أمثال إزرا باوند وت . إ . هيوم . وإذا طبقنا هذه الكلمات الإليوتية على شعر إليوت ذاته لوجدناه شاعرا غنى الروح بالصور والذكريات – وإن مال إلى القصد فى استخدامها . وهو بذلك برئ من تهمة الجدب العاطفى التى رماه بها الناقد الأمريكى ر . هـ . روبنز فى ختام كتابه « أسطورة ت . س . إليوت » .

وفى مقالة « هملت ومشاكله » يطلع علينا إليوت برأيه المشهور الذى هز به قواعد النظرة التقليدية إلى هذه المسرحية حيث عدها « فشلا فنيا » وذهب فيها إلى أن شكسبير « قد عالج هنا مشكلة أثبتت أنها أكبر منه » . والواقع أن ملاحظة إليوت هذه ضربة عبقرية كما يقول التعبير الإنجليزى . فهى من الذكاء والأصالة إلى الحد الذى يغرى قارئها باعتناقها ، وإن كان الناقد الأمريكى ليونارد أنجر يرى أن إليوت حين قالها كان مشغولا بمشاكله الشعرية الخاصة وهو رأى له وجاهته أيضا .

وتكشف مقالة « الشعراء الميتافيزيقيون » عن الإعجاب الذى يكنه إليوت لهذه الجماعة من الشعراء وأبرزهم جون دن (١٥٧٣–١٦٣١) وجورج هربرت (١٥٩٣ – ١٦٣٣) وأندرو مارفل (١٦٢١ – ١٦٧٨) وهنرى ڤون (١٦٢٢ – ١٦٩٥) ورتشارد كراشو (١٦١٢ – ١٦٤٩) . فهو يستحسن منهم « توحد الحساسية » أى اندماج الفكر والشعور . ويسوق إليوت فى ثنايا مقالته عبارة هامة قد تفسر غموض شعره هو يقول :

« لا يمكننا إلا أن نقول إنه يبدو من المحتمل أن الشعراء فى حضارتنا ، على

ماهى عليه فى الوقت الحاضر ، ينبغى أن يكونوا « عسيرين » . ذلك أن حضارتنا تستوعب قدرا عظيما من التنوع والتعقيد وحين يلتقى هذا التنوع والتعقيد بحساسية رهيفة فلا بد أن ينتجا نتائج منوعة معقدة » . ولا يلبث إليوت ، بعد اثنتى عشرة سنة من كتابة هذه المقالة ، أن يعود إلى معالجة قضية « الشعر الصعب » فى كتابه « جدوى الشعر وجدوى النقد » فيرد غموض الشعر الحديث إلى ثلاثة عوامل رئيسية .

١ - إن الشاعر قد يجد نفسه فى حالات نفسية مركبة معقدة لا يمكنه التعبير عنها إلا بغموض .

٢ - إن مايسمية الجمهور المتلقى غموضا قد يكون راجعا إلى الجدة والطرافة فى عمل الشاعر .

٣ - إن القارئ قد يتأثر بما يشاع عن صعوبة هذا الشاعر أو ذاك .

وفى مقالته عن « ملتون » يرفع إليوت معول النقد الذكى الخلاق - كما فعل مع شكسبير فى « هملت » ليقوض أساس التمثال الضخم الذى أقامته له ثلاثة قرون فى أذهان القراء والنقاد والكتاب على السواء . فهو يرى أن ملتون عاجز عن خلق صور بصرية واضحة ، والسبب واضح وهو فقدانه بصره .كما يصف لغته بأنها «صناعية» و« تقليدية » . على أن الناقد الإنجليزى سير أيفور إيڤانز يرد فى كتابه « موجز تاريخ الأدب الإنجليزى » على هذه النقطة الأخيرة التى أثارها إليوت فيقول إن ملتون كان ينتهج منهجه الخاص عامدا ، ولكن الشعر فى عصره بدأ يسير فى اتجاهات أخرى غير اتجاهه ، وقد عاد إليوت نفسه فيما بعد إلى تخفيف الحدة التى عبر بها عن آرائه فى ملتون .

إن ت . س . إليوت - كما يبدو من كتاباته - ناقد من أكبر نقاد القرن العشرين . فهو حاد الذكاء ، واسع الثقافة ، عالمى اللهجة . ومهما اختلف معه المرء فى آرائه فلن يسعه إلا الاقرار له بهذه الصفات . أو كما يقول كارل شاپيرو :

« إن إليوت لا يمس فهو نفسه تجسيد للأدب الحديث وتعبير كامل عنه . قد يسمح للمرء أن يختلف معه حول نقطة هنا ورأى هناك ولكن على ألا يتجاوز ذلك . فمنذ زمن بعيد اتخذ إليوت أهبته لمواجهة كل حركة معادية فأصبح أشبه ما يكون بقلعة حصينة تمضى الحياة فى أسفلها ، وتظل هى قائمة فى مكانها كما هى »* .

من هنا ، أيها القارئ ، يمكنك أن تلج عالم إليوت .

* « ت . س . إليوت » بقلم كارل شاپيرو ، ترجمة فؤاد دوارة ، مجلة « المجلة » (سبتمبر ١٩٦١) .

٣) البعد الجمالى والبعد الاجتماعى فى نقده

فى مقدمته للترجمة الإنجليزية لقصيدة بول ڤاليرى « الثعبان » (١٩٢٤) كتب إليوت أن اهتمامه بالشعر « اهتمام تكنيكى فى المحل الأول » ، والاهتمام بالتقنية متصل فى عمله من البداية إلى النهاية . يقول الناقد البريطانى المعاصر برنارد برجونزى فى فصل له عن «النقد والجدال حول ملتون» (فى كتاب « ملتون الحى » ، تحرير فرانك كيرمود) :

« نحن الآن ننظر على نحو متزايد إلى كتابات إليوت النقدية – أو أفضلها على الأقل – على أنها ملاحظات عمل لشاعر ممارس أكثر مما هى أحكام صادرة عن سلطة لقائد للذوق الأدبى معصوم من الخطأ » .

وهذا الاهتمام بصنعة الشعر وثيق الصلة بالنزعة الجمالية التى غلبت على بدايات إليوت النقدية ، مؤكدة استقلال الفن وتنزهه عن كل غاية خارجية ، سياسية أو اجتماعية أو أخلاقية . على أنه مع نهاية العشرينيات قد بدأ نقده يكتسب بعدا اجتماعيا مضافا – دون أن يفقد اهتمامه بالجوانب التقنية – ويناقش مشكلات التوصيل مع القارئ ، والوظائف الاجتماعية للشعر ، واستخدام النظم على خشبة المسرح ، وصلة الشعر بالأخلاق ، ومشكلة الخير والشر .

ويمكن أن نرى خط هذا التطور فى عدد من مقالات إليوت منذ العشرينيات حتى الخمسينيات .

ففى مقالة « وظيفة النقد » (١٩٢٣) يذهب إليوت إلى أن الوظيفة الأساسية للنقد هى إلقاء الضوء على الأعمال الأدبية من الداخل ، وتصحيح أذواق القراء . فلا ينبغى أن نقحم على العمل الأدبى أشياء ليست من صميمه ، ولا أن نكرهه على مقاييسنا الأيديولوجية ، وإنما علينا أن نراه كما هو فى حقيقة الأمر .

وفى مقالته الطويلة عن « دانتى » (١٩٢٩) نجد تناولا نقديا للشاعر الإيطالى (١٢٦٥ – ١٣٢١) الذى تحتل كوميدياه الإلهية مكانا لا يقل عن ذلك الذى تحتله ملاحم هوميروس ، ومسرحيات شكسبير ، وأعمال جوته . والمقالة من قلم شاعر يجيد صنعته ، فهى ليست عملا أكاديميا كعشرات الأعمال التى يخرج بها الدارسون والباحثون علينا فى كل عام وإنما هى قطعة من النقد التحليلى ترى دانتى بعين

معاصرة ، وتبحث عما يمكن أن يسهم به فى خلق الشعر الحديث ، وذلك بإزاء خلفية فكرية وفلسفية تتطرق من دراسة دانتى إلى دراسة بعض المشاكل المتصلة بطبيعة الخلق الشعرى ، ووظيفته ، والصلة بين الشعر والاعتقاد . وتنقسم المقالة إلى ثلاثة أقسام هى : « الجحيم » « المطهر والفردوس » « الحياة الجديدة » . والواقع أن هناك قرابة فكرية ووجدانية تربط الشاعر « الفلورنسى مولدا لاخلقا » بالشاعر الأمريكى - المولد الإنجليزى - الجنسية الذى منح الشعر الإنجليزى الحديث إمكانات كبيرة باستخدامه للرموز والأسطورة والصورة ، واتساع مداه الثقافى . وفيما بعد أعد إليوت محاضرة عنوانها « ما الذى يعنيه دانتى بالنسبة لى » ألقاها بالمعهد الإيطالى فى لندن (٤ يوليو ١٩٥٠) ونشرت فى كتابه « نقد الناقد » (١٩٦٥) .

وفى مقالة « وظيفة الشعر الاجتماعية » (١٩٤٥) يذهب إليوت إلى أن وظيفة الشعر هى إثارة المتعة الفنية فى قارئه ، وذلك من طريق نقل خبرة جديدة ، أو إلقاء ضوء على جانب مجهول ، أو التعبير عن شئ مألوف مررنا به ولم نستطع أن نصوغه فى كلمات ، مما من شأنه أن يغنى وعينا ويرهف حساسيتنا .

وفى محاضرته « أصوات الشعر الثلاثة » (١٩٥٣) يذهب إليوت إلى أن للشاعر أصواتا ثلاثة : صوته وهو يتحدث إلى نفسه أولا يتحدث إلى أحد ؛ وصوته وهو يتحدث إلى جمهور صغير أو كبير ؛ وصوته وهو يحاول خلق شخصية درامية تتحدث نظما ، وتخاطب غيرها من الشخصيات . ويضرب إليوت أمثلة لكل صوت من هذه الأصوات .

أما فى محاضرته عن « الشعر والدراما » (١٩٥١) فإن إليوت يتحدث عن تجاربه الخاصة فى كتابة المسرحية الشعرية محاولا أن يستخلص منها مبادئ عامة تفيد غيره من الكتاب ، وعنده أن المثل الأعلى للمسرحية الشعرية هو أن تكون بناء من الفعل الإنسانى ومن الألفاظ من شأنه أن يشكل نمطا دراميا وموسيقيا فى آن واحد .

هكذا تطور إليوت ، مع الزمن ، من الاستاطيقا التى تركز على الأبعاد الشكلية فى العمل الفنى إلى موقف اجتماعى لا يغفل الجوانب الأيديولوجية والثقافية . واقترن هذا التطور بانتقاله من كتابة الشعر الخالص إلى كتابة الشعر المسرحى حيث التوصيل عملية على أكبر قدر من الأهمية بالنسبة للشاعر والجمهور .

٤) البعد الأخلاقى فى نقده

فى نقد إليوت ، اللاحق منه بخاصة ، نبرة أخلاقية قوية (وصف الناقد النيوزلندى ك . ستيد ، صاحب الكتاب الممتاز « البويطيقا الجديدة : من ييتس إلى إليوت » (١٩٦٤) إليوت بأنه الرجل الذى دمج الأخلاق فى علم الجمال) . ويتجلى هذا الاتجاه الأخلاقى أكثر مايتجلى فى كتاب إليوت « وراء آلهة غريبة » (١٩٣٤) ومقالته « الدين والأدب » (١٩٣٥) وغيرهما . ولذا ينبغى أن نتحدث عنه ببعض التفصيل .

يتحدث إليوت فى كتابه « وراء آلهة غريبة » عن الأدب الحديث مدافعا عن الموروث والسنة ، وناقدا عددا من كتاب العصر مثل إزراپاوند ، وجيمز جويس ، و . د . هـ . لورنس ، وتوماس هاردى ، وجيرارد مانلى هو پكنز ، وكاثرين مانسفلد .

فهو يقول عن لورنس :

« إن للورنس ثلاثة أوجه ، ومن العسير جدا أن نفيها جميعا حقها ، فالأول : هو الوجه السخيف : افتقاره إلى حس الفكاهة ، وتعاظمه ، وافتقاره لا إلى المعلومات قدر ماهو للملكات النقدية التى يجمل بالتعليم أن يضفيها على أصحابه ، وعجزه عما ندعوه عادة بالتفكير . وعن هذا الجانب من لورنس فإن الكشف اللامع الذى قدمه ونذام لويس فى كتابه «الأبيض» هو إلى حد كبير أكثر النقدات الموجهة إليه حسما . وثانيا : فهناك حساسيته الحادة على نحو غير عادى وقدرته على الحدس العميق – حدس كان عادة يستخلص منه نتائج خاطئة . وثالثا فثمة فيه مرض جنسى متميز » .

ويقول إليوت عن إزرا پاوند ، رغم صداقتهما الشخصية العميقة :

« إن انحراف پاوند لا هوتيا يبدو فى شعره ونثره على السواء ... وهذا على وجه الدقة هو ما نجده فى المجموعة التى يضعها پاوند فى الجحيم فى ديوانه «مسودة ثلاثين أنشودة » فهى تتكون (ربما أكون قد سهوت عن صنف أو صنفين) من الساسة وصانعى الأرباح ورجال المال ومالكى الصحف وأجرائهم ومثيرى الفتن وكالڤن والقديس كلمنت السكندرى والإنجليزى ومحاربى الرذيلة الصليبيين والكذابين والأغبياء والمتحذلقين والوعاظ والأساقفة والسيدات لاعبات الجولف والمحافظين والإمپرياليين وكل « أولئك الذين وضعوا شهوة المال قبل مسرات الحواس » . إنه – بطريقته الخاصة – جحيم يدعو للإعجاب ، دون عزة ، دون مأساة » .

ويقول إليوت عن توماس هاردى :

« إن ما يدخل نغمة من الزيف ، المرة تلو المرة ، على روايات هاردى هو أنه لايدع شيئا للطبيعة وإنما يدير اللولب بنفسه دورة أخيرة على الدوام . وأما عن دوافعه لفعل ذلك فأمر يثير فى أخطر الشكوك ... إن المؤلف يلوح وكأنه يفرج عمدا عن انفعال خاص به على حساب القارئ » .

ومن هذه المقتطفات يتضح أن النقد الأخلاقى عند إليوت – وإن كان منطلقه دينيا أو اجتماعيا – لا يغفل فحص العناصر الفنية فى العمل المنقود ، ولا تعوزه سعة الأفق أو رحابة النظرة ، وإنما يستحيل بين يديه إلى وسيلة خصبة لإنارة جوانب من العمل ، والكشف عن علاقاته بمشكلات الوجود الإنسانى والسلوك .

٥) البعد الفلسفى فى نقده

كان إليوت دارسا للفلسفة فى هارفارد وأكسفورد وألمانيا قبل أن يتخذ قراره المصيرى بهجران الفلسفة ، والاستقرار فى لندن ، والاقتران بفتاة انجليزية ، والتحول إلى الأدب (أعد رسالته للدكتوراة فى موضوع « المعرفة وموضوعات الخبرة فى فلسفة ف . هـ . برادلى » تحت إشراف چوزيارويس ، ولكنه لم يسافر لاستكمال مناقشة الرسالة ، ولم ترالنور إلا فى ١٩٦٤ قبل وفاته بعام) . وتتلمذ إليوت لچورج سانتيانا ، وبرتراندرسل ، وإن ثار على جوانب أساسية من فكرهما فيما بعد ، كما قرأ وليم چيمز والواقعيين الجدد فى الفلسفة الأمريكية . وكتب مقالات عن لايبنتز وسبنوزا ونتشة وبرادلى وغيرهم ، كما ظلت الفلسفة الإغريقية - أرسطية وأفلاطونية - هى إطاره المرجعى دائما . وقد صب إليوت نفسه سوط عذاب على الفلسفات المادية والسلوكية - هوبز ، ماركس ، واطسون ، إلخ .... ووجدت عاطفته الدينية (فهو أكبر شاعر انجليزى مسيحى فى قرننا العشرين) ، سندا فكريا فى فكرة المطلق عند برادلى (أكبر ممثلى الهيجلية الجديدة فى بريطانيا) ، وفى حركة أكسفورد التى قادها الكاردينال هنرى نيومان فى العصر الڤيكتورى ، وفى فلسفة پسكال التى راهنت على الإيمان (مثلما فعل المعرى فى بعض شعره) .

ولنتوقف قليلا عند مقالة إليوت عن پسكال . ظهرت هذه المقالة لأول مرة على شكل مقدمة لكتاب « خواطر » پسكال فى ترجمة انجليزية بقلم و . ف . تروتر صدرت فى لندن وتورونتو بعناية الناشر ج . م . دنت فى ١٩ سبتمبر ١٩٣١ ، وذلك فى سلسلة « إڤريمان » التى كان يشرف عليها إرنست رايس ، وتضم كتبا فى اللاهوت والفلسفة . ثم أعيد طبع المقالة فى كتاب إليوت المسمى « مقالات قديمة وحديثة » (١٩٣٦) وكتاب « مقالات مختارة » (طبعة ١٩٨٦) .

للمقالة ، إلى جانب تشويقها الفلسفى والفكرى الباطن ، أهمية من نوع آخر تتمثل فى كونها مرآة لفكر إليوت فى أواخر العشرينيات ومطالع الثلاثينيات حين اكتمل تحوله من لا أدريته الباكرة إلى مسيحية دوجماطيقية ترى فى عقيدة التجسد المسيحية أساسا للإيمان ، وترى فى نيومان وپسكال مدخلا إلى عالم العقيدة القطعية الكاثوليكية ، وإن انضوى إليوت تحت لواء الأنجلو كاثوليكية لاكاثوليكية روما . وفى المقالة بعض عبارات تلقى ضوءاً على شعر إليوت فى الفترة ذاتها ، وتوضح مدى التكامل بين نقده

وشعره . انظر مثلا إلى قوله : « إن بعض صور المرض ملائمة تماما لا للاستنارة الدينية فحسب ، وإنما أيضا للإنشاء الفني والأدبى» وتذكر أنه كتب رائعته « الأرض الخراب » عام ١٩٢١ وهو مريض بدنيا وعصبيا يلتمس الشفــاء فى مورجيت ثم فى سويسرا . وانظر إلى قــوله إن بســكال كان «يواجه دون نكوص شيطان الشك الذى لا ينفصل عن روح الإيمان» . شيطان الشك ؟ إنه يرد فى الحركة الثالثة من قصيدة «أربعاء الرماد » التى ظهرت فى ١٩٣٠ ، أى قبل هذه المقالة بعام :

لدى المنعطف الأول فى السلم الثانى

استدرت وأبصرت تحتى

ذات الشكل ملتفا حول حاجز السلم

تحت البخار فى الهواء الكريه الرائحة

مناضلا شيطان السلم : ذلك الذى يرتدى

الوجه الخدّاع : وجه الرجاء والقنوط .

هنا نجد خبرة روحية بالغة العمق والثراء ، فهذا الشيطان الذى يتصارع معه المتكلم هو شيطان الشك الذى سبق لپسكال أن واجهه ثم انتصر عليه ليلة الاثنين الموافق ٢٣ نوفمبر ١٦٥٤ حين مرّ پسكال بخبرة صوفية حاسمة قاتل فيها الشك حتى قتله . إنه ، هنا ، أشبه بيعقوب إذ يصارع الملاك فيصرعه ، على نحو ما تذكر التوراة (انظر تفاصيل هذه الخبرة الصوفية فى كتاب الدكتور نجيب بلدى عن « بسكال » ، سلسلة نوابغ الفكر الغربى ، دار المعارف د . ت . ص ٩٦ – ٩٨) .

فى مقالة إليوت أيضا نظرات عميقة – على إيجازها – فى فلسفات مونتينى ورينان وفولتير وأناتول فرانس وغيرهم من الشكاك . لم يكن إليوت ، إذ تحول إلى الدين ، مؤمنا ساذجا يلوذ بإيمان العجائز وإنما كان – وهو قارئ دوستويفسكى ونتشة وداروين وفريزر وفرويد وماركس وآينشتاين – يدرك مدى الصعوبة التى ينطوى عليها فعل الإيمان فى العصر الحديث . إن المقالة وثيقة روحية تضيئ خبرة إليوت بقدر ما تضيئ خبرة پسكال .

قال إليوت ذات مرة – بعد سنوات طويلة من كتابته هذه المقالة – إنه عندما أعاد قراءتها دهش لكم المعرفة التى يبدو أنه كان يمتلكها حينذاك ، والتى أنسيها منذ ذلك الحين . وليس مثل هذا التواضع الساخر بالغريب على إليوت : فقد قال – بعد هجرانه الفلسفة – إنه لا يستطيع الآن ، وقد علت به السن ، أن يفهم أطروحته عن برادلى التى كتبها فى شبابه .

ويتذكر المرء قول الشاعر الفيكتورى روبرت براوننج عن إحدى قصائده ، وكان مشهوراً بالصعوبة : عندما كتبت هذه القصيدة لم يكن يعرف معناها سوى الله وأنا . أما الآن - وقد مضت سنوات على كتابتى لها - فلا يعرف معناها سوى الله !

لا بأس . للأدباء من طبقة إليوت وبراوننج أن يعمدوا إلى السخر من الآخرين ومن أنفسهم ، ولكنهم حتى فى هزلهم جادون يدعوننا إلى إعمال الفكر ، وتقليب الأمور على كافة أوجهها . ألم يكن سقراط العظيم يدعى الجهل ويستخدم منهج السخرية ؟ ألم يزعم أنه أجهل الناس ، وهو فى الحقيقة أحكمهم وأعرفهم بحدود معرفته وحدود معرفتهم ؟ ألم يشك المعرى قائلا : وأعجب منى كيف أخدع عامدا : على أننى من أعلم الناس بالناس ؟ إنه أصدق نصف بيت قالته العرب ، على حد تعبير الشاعر صلاح عبد الصبور .

فى ترجمتى مقالة إليوت عن پسكال ، كما فى غيرها ، التزمت الدقة الكاملة ، وحاولت ألا أخرم حرفا مما يقول وألا أنقاد لغواية البلاغة العربية بما يجور على أمانة النقل وأوردت المقتطفات الفرنسية بلغتها الأصلية مع ترجمتها كلما تيسر لى ذلك .

١) ثلاثة أسئلة ، وبعض مصطلحات نقدية

خلال حياة أدبية استمرت أكثر من نصف قرن تمكن إليوت من أن يرسى دعائم مدرسة نقدية عرفت فيما بعد (بفضل حوارييه والمتأثرين به) باسم مدرسة « النقد الجديد » الأنجلو – أمريكية ، وذلك من خلال كتبه ومقالاته ومحاضراته . ونظرية إليوت النقدية ، كما توضحها هذه الأعمال ، تحاول أن تجيب عن ثلاثة أسئلة :

١ – ما الشعر ؟

٢ – ماوظيفة النقد ؟

٣ – ما العلاقة بين الخلق والنقد ؟

وفى صدد الإجابة عن السؤال الأول ثار إليوت على مفاهيم المدرسة الرومانسية التى كانت تعتقد أن الشعر تعبير عن شخصية الشاعر ، أو عن أحوال المجتمع . إنه لا ينكر بطبيعة الحال أن الذات هى منطلق كل كاتب ، وأن العمل قد يعكس صورا من حياة المجتمع الذى شبَّ الشاعر فى ظله . ولكن هذه العوامل لا تحدد قيمة الشعر وإنما الذى يحددها عاملان :

١ – وعى الشاعر بالتقاليد الفنية أى الموروث الذى انحدر إليه .

٢ – موهبته الفردية القادرة على أن تضيف إلى التراث .

ويعرف إليوت الشعر فى مقالة « المـوروث والموهبة الفردية » (١٩١٩) قائلا :

« إنه تركيز وشئ جديد ناجم عن تركيز عدد بالغ الكثرة من الخبرات التى قد لا تلوح للرجل العملي والنشيط خبرات على الإطلاق ، وإنما هو تركيز لا يحدث عمدا أو عن تدبر . وليست هذه الخبرات « مسترجعة » وإنما تتحد أخيرا فى جوليس « هادئا » إلا بمعنى أنه قيام سلبى على الحدث . وبديهى أن هذا ليس كل ما فى الأمر . فهناك قدر كبير عند كتابة الشعر ينبغى أن يكون واعيا ومتعمداً . والحق أن الشاعر الردئ يكون عادة غير واع حيث ينبغى أن يكون واعيا ، وواعيا حيث ينبغى أن يكون غير واع . وكلا الخطأين خليق أن يجنح به إلى أن يكون شاعرا «شخصيا» .ليس الشعر إطلاقا لسراح الانفعال وإنما هو هروب من الانفعال . إنه ليس تعبيرا عن الشخصية وإنما هو هروب من الشخصية . غير أنه من البديهى

أنه ليس بمقدور سوى من لديهم شخصية وانفعالات أن يدركوا ما تعنيه الرغبة فى الهروب من هذه الأمور » .

ويقول إليوت فى المقالة ذاتها :

« إن ما أعنيه هو أنه ليس لدى الشاعر « شخصية » يعبر عنها وإنما وسيط معين ، لا يعدو أن يكون وسيطا وليس شخصية ، تجتمع فيه الانطباعات والخبرات على أنحاء فريدة وغير متوقعة . فالانطباعات والخبرات التى تهم الرجل قد لا تجد مكانا فى شعره . وتلك التى تغدو مهمة فى شعره قد لا تلعب فى الرجل أو الشخصية إلا دورا بالغ الضآلة » .

ثم يختم هذه المقالة بقوله :

« إن تحويل الاهتمام من الشاعر إلى الشعر هدف محمود من شأنه أن يؤدى إلى تقدير أعدل للشعر الفعلى : جيده ورديئه . ثمة كثير من الناس يقدرون التعبير عن الانفعال الصادق فى الشعر ، وثمة عدد أقل يستطيع أن يقدر البراعة التقنية ولكن قلائل جداًهم الذين يعرفون متى يكون هناك تعبير عن انفعال « ذى دلالة » ، انفعال يستمد حياته من القصيدة لا من تاريخ حياة الشاعر . إن انفعال الفن لا شخصى . وليس بوسع الشاعر أن يصل إلى هذه اللاشخصية إلا إذا أسلم ذاته كلية للعمل الذى يتعين عليه أداؤه . وليس من المحتمل أن يعرف ما الذى يتعين عليه أداؤه إلا إذا عاش لا فى الحاضر فحسب ، وإنما فى لحظة الماضى الحاضرة وإلا إذا كان واعيا لا بما مضى وإنما بما زال حيا » .

وفى مقالته عن « وظيفة النقد » (١٩٢٣) يقول إليوت : إن الأعمال الفنية تكون « كلا عضوياً » يؤثر بعضه فى بعض ، لدرجة أن أعمال الحاضر تلقى ضوءا جديدا على ما أنتج فى الماضى ، تماما كما أن أعمال الماضى توجه ما ينتج اليوم :

« إن الآثار الحالية تشكل فيما بينها نظاما مثاليا ، يعدله إدخال العمل الفنى الجديد (والجديد حقيقة) عليها . ويكون النظام القائم كاملا قبل وصول العمل الجديد . غير أنه لكى يستمر النظام بعد مجئ الجدة يتعين على النظام القائم بأكمله أن يتغير ولو بدرجة طفيفة . وهكذا يعاد تعديل العلاقات والنسب والقيم بين كل عمل فنى والكل ، وهذا هو التوافق بين القديم والجديد . وإن كل من يرتضى فكرة النظام هذه ، وشكل الأدب الأوربى والإنجليزى ، لن يجد أنه مما يجاوز المعقول أن نقول : إن الحاضر ينبغى أن يغير الماضى ، مثلما يوجه الماضى الحاضر » .

ويقول عن وظيفة النقد :

« على النقد دائما أن يجهر بغاية يضعها نصب عينيه ، ويلوح أنها – إذا صغناها بشكل بدائي – إنارة الأعمال الفنية وتصحيح الذوق . وعلى ذلك تلوح مهمة الناقد محددة له تماما وينبغي أن يكون من السهل نسبيا أن نقرر ما إذا كان يؤديها على نحو مرضٍ ، وكذلك – على وجه العموم – أي أنواع النقد مفيد ، وأيها عقيم » .

ومعنى هذا أن وظيفة النقد هي أن يضئ الأعمال الفنية من داخلها ، لا أن يفرض عليها تفسيرا من الخارج ، وأن يحل العمل الجديد في مكانه الصحيح بين الأعمال السابقة . والأدوات اللازمة لذلك هي التحليل والمقارنة :

« إن المقارنة والتحليل – كما قلت من قبل ، وقد قاله ريمي دي جورمون من قبلي (وهو أستاذ حقيقي في الحقائق ، وإن كان أحيانا ، فيما أخشى ، أستاذا في الإيهام بالحقائق) – هما الأداتان الأساسيتان للناقد . ومن الواضح بالتأكيد أنهما أدوات ينبغي تناولها بعناية وينبغي ألا تستخدم في بحث عن عدد المرات التي ذكر فيها الزراف في الرواية الإنجليزية . وهي أدوات لا يستخدمها كثير من الكتاب المعاصرين بنجاح جليّ . فينبغي أن تعرف ما الذي تقارنه وما الذي تحلله » .

وينبغي أن يتوافر لدى الناقد إحساس بالحقائق حتى لا يسقط ذاته على العمل المنقود ، أو يسترسل بعيدا مع خيالاته .

وفي هذه المقالة ذاتها يجيبّ إليوت عن السؤال الثالث : ما العلاقة بين الخلق والنقد ؟ فعنده أن الخلق غاية في حد ذاته ، وأن العمل الفني هو ماهو ، بينما النقد يدور دائما حول شئ غير ذاته . وبينما لا يمكن تلخيص العمل أو الإضافة إليه أو إحداث أي تغيير فيه فإن النقد (لأنه ليس خلقا) يمكن أن تعاد صياغته دون كبير ضرر . ولندع إليوت يتكلم :

« من المحتمل بالتأكيد أن يكون الجزء الأكبر من جهد المؤلف عند إنشاء عمله جهدا نقديا : إنه جهد الا نتخال والتأليف والبناء والحذف والتصحيح والاختيار : هذا الجهد المخيف الذي هو نقديّ قدر ما هو خلاق . بل إني لأذهب إلى أن النقد الذي يمارسه كاتب مدرب بارع على عمله هو أكثر أنواع النقد حيوية وأعلاها ، وأن بعض الكتاب الخلاقين (كما أظن أني قد قلت من قبل) متفوقون على غيرهم لا لشئ إلا لأن ملكتهم النقدية أكثر تفوقا » .

ويستدرك إليوت قائلا :

« غير أن هذا التأكيد يرتد علينا . فإذا كان مثل هذا القسم الكبير من الخلق نقداً

فى الواقع ، أفلا يكون قسم كبير مما يدعى « كتابة نقدية » خلقا فى الواقع ؟ وإذا كان الأمر كذلك ، أفلا يكون ثمة نقد خلاق بالمعنى العادى لهذه الكلمة ؟ يلوح أن الإجابة هى : لا تعادل هنا . وقد افترضت - كمسلمة - أن الخلق أو العمل الفنى يدور حول ذاته ، وأن النقد - بحكم تعريفه - يدور حول شئ غير ذاته ، ومن هنا فإنك لا تستطيع أن تدمج الخلق فى النقد مثلما تستطيع أن تدمج النقد فى الخلق . إن النشاط النقدى يجد أعلى ضروب تحقيقه وأصدقها فى لون من الاتحاد بالخلق ، وذلك فى عمل الفنان » .

ومعنى هذا ، ببساطة ، أن كل خلق يتضمن جهداً نقدياً . أما النقد فليس خلقا، وإنما هو أقرب إلى العلم (وإن كان لن يصل قط إلى وضع العلم التجريبى) فى حياده وموضوعيته .

وتتردد فى مقالات إليوت مصطلحات بدت غامضة لكثير من الناس مثل « المعادل الموضوعى » و « تفكك الحساسية » و « الخيال السمعى » مع أنها فى الواقع مفهومة ، وليست لغزا ، مادمنا ننظر إليها فى السياق الذى وردت فيه .

ففى مقالته عن « هملت ومشاكله » (١٩١٩) يقول إليوت :

« إن السبيل الوحيد للتعبير عن الوجدان فى شكل فنى هو العثور على « معادل موضوعى » أو - بعبارة أخرى - مجموعة من الموضوعات أو موقف أو سلسلة من الأحداث تكون شكلا لذلك الوجدان « الخاص » بحيث أنه عندما تقدم الوقائع الخارجية - التى ينبغى أن تنتهى بخبرة حسية - يثار الوجدان على الفور . ولو أنك فحصت أى مأساة من مآسى شكسبير الأقرب إلى النجاح لوجدت فيها هذا التعادل الدقيق . ستجد مثلا أن الحالة الذهنية لليدى مكبث وهى تسير أثناء نومها قد انتقلت إليك من طريق تجميع الانطباعات الحسية الخيالية تجميعا يتسم بالحذق ، وأن كلمات مكبث - عند سماعه بموت زوجته - تصدمنا فى سياق الأحداث وكأنها تنطلق أوتوماتيكيا من آخر حدث فى السلسلة . ف « الحتمية » الفنية تكمن فى الملائمة الكاملة بين الوجدان وما هو خارجى وهذا بالضبط ما ينقص مسرحية « هملت » . فهملت (الرجل) يسيره وجدان لا يمكن التعبير عنه لأنه «أزيد» من الوقائع التى تبدو لنا » .

ومعنى هذا أن الأدب ليس تعبيرا مباشرا عن الوجدان : وإنما وظيفة الكاتب هى أن يخلق « معادلا موضوعيا » (فى ترجمة رشاد رشدى) أو « تراسلا موضوعيا » (فى ترجمة محمد غنيمى هلال) لهذا الوجدان الذى يرغب فى أن يستثيره فى القارئ ،

وذلك من خلال خلق المواقف ، وإحكام الحبكة ، ورسم الشخصيات ، وإيراد التفاصيل ، وإدارة الحوار ، ووصف الأجواء ، وتصوير ما يدور بباطن الشخوص .

وثمة شرح مفيد لفكرة المعادل الموضوعي فى كتاب « مقالات فى النقد الأدبى » (مكتبة الأنجلو المصرية) للدكتور رشاد رشدى ، وفى كتيب له بالإنجليزية عنوانه « ملاحظات عن المعادل الموضوعي عند ت . س . إليوت » حيث يتتبع تاريخ هذا المصطلح ، ويرجع به إلى أصوله ، ويشرح المقصود به ، ثم يرصد تأثيره في بعض النقاد المحدثين بعد إليوت .

ويقول إليوت فى مقالته عن « الشعراء الميتافيزيقيون » (١٩٢١) وهم مجموعة من شعراء القرنين السادس عشر والسابع عشر فى انجلترا ، سموا كذلك لتناولهم مشكلات ماوراء الطبيعة ، وإغراقهم فى الخيال :

« إن شعراء القرن السابع عشر ، خلفاء الكتاب المسرحيين فى القرن السادس عشر ، كانوا يملكون جهاز حساسية يمكنها أن تلتهم أى نوع من أنواع الخبرات . لقد حدث فى القرن السابع عشر تفكك في الحساسية لم نشف منه قط . وكان من الطبيعى أن يتفاقم هذا التفكك بتأثير أقوى شاعرين من شعراء ذلك القرن : ملتون ودريدن . لقد أنجز كل من هذين الرجلين أعمالا شعرية باللغة الفخامة لدرجة أن رفعة الأثر أعمتنا عن افتقارهما إلى أشياء أخرى » .

فالحساسية الموحدة ، التى يأسف إليوت هنا على زوالها ، هى تلك التى تجمع بين العقل والوجدان ، بحيث يفكر الشاعر بقلبه ، ويشعر بعقله ، وتندمج خبراته فى كل واحد . أو كما يقول جون دن — أعظم الشعراء الميتافيزيقيين الإنجليز – عن سيدة فى إحدى قصائده : « كانت تبدو وكأن جسدها يفكر » .

ويقول إليوت فى محاضرة له عن ماثيو أرنولد ألقيت بجامعة هارفرد فى ٣ مارس ١٩٣٣ ونشرت فى كتابه « جدوى الشعر وجدوى النقد » :

« إن ما أدعوه « خيالا سمعيا » هو الحس بالمقطع والوزن ، والتوغل بعيدا وراء كل المستويات الواعية للفكر والشعور ، وإحياء كل كلمة ، والغوص على أوفر الصور حظا من النسيان والبدائية ، والرجوع إلى ماهو أصلى والعودة بشئ ما ، وهو بحث عن البداية والنهاية . والخيال السمعي يؤدى وظيفته من خلال المعانى ، دون شك ، أو هو لا يخلو من المعانى بمعناها المألوف ، ويمزج بين العتيق والدارس والرث ، بين المتداول والجديد والمدهش ، بين أقدم العقليات وأكثرها تمدينا » .

ومعنى هذا أن الخيال السمعى ، باعتباره متميزا عن الخيال البصرى الأكثر شيوعاً ، مزيج من الأذن الموسيقية التى تمكن الشاعر من تذوق القيمة الوزنية للألفاظ ، والخيال التاريخى الذى يرى الماضى والحاضر وكأنما قد انبسطا على رقعة واحدة ، أذابت بينهما الحدود .

٧) دعوته إلى لاشخصية الأدب والنقد الموضوعى

« إننا لا نعتبر الفن تعبيرا على الإطلاق . إنه خلق شئ موضوعى يستطيع أن يلمسه وأن يحسه القارئ فى كل مكان . ولا يمكن للفنان أو الشاعر أن يصنع هذا الشئ إلا إذا توافر له شيئان : أولهما الموهبة وثانيهما الوعى بالتقاليد الفنية .

والموهبة ليست القدرة على التعبير وإلا كان كل من يملك القدرة على التعبير عن مشاعره شاعرا . إنها القدرة على إحالة ما هو ذاتى إلى جسم موضوعى أو بمعنى آخر إنها القدرة على مزج ألوف بل وملايين التجارب الذاتية وتوليفها بعضها مع بعض مهما تعارضت وتناقضت بحيث ينتج عنها كائن جديد لا أثر فيه لهذه التجارب على الإطلاق ، وهو العمل الفنى » .

هذه الكلمات التى ترد فى مقالة للدكتور رشاد رشدى ، عنوانها « شعر الحب من شكسبير إلى إليوت » (مجلة « الهلال » ، يونية ١٩٧٣) هل كان يمكن أن تُكتب لولا دعوة إليوت المتصلة إلى النقد الموضوعى ولا شخصية الأدب ؟

إن هذه الكلمات تلخيص للنظرية اللاشخصية فى الأدب ، وقوامها – كما رأينا – أمران : إن الأدب يجاوز شخصية الأديب ، وإن النقد محاولة – لا تقل عن ذلك موضوعية – لرؤية الأدب رؤية نزيهة محايدة . وإذا بحثنا عن منشئ هذه النظرية النقدية لوجدنا أنه إليوت متابعا فى ذلك فلوبير . كان لإليوت مريدوه وخصومه ، والأغلب أنه سيظل مثاراً للجدل على الدوام لأن مايدعو إليه ليس أقل من تقويض جذرى للنظرة الرومانسية إلى الأدب وهى نظرة عزيزة – لأسباب مفهومة – على وجدان الكثيرين . وليس يمكن أن يجاوزها المرء إلا إذا بلغ درجة معينة من النضج الفكرى والروحى والوجدانى .

ولكن كم يخطئ من يظنون أن النظرية اللاشخصية معادية لعواطف الإنسان وأشواقه ووجدانه ! حسبك أن تقرأ قصائد إليوت لتدرك عمق الشحنة الانفعالية التى تصدر عنها . إنها محاولة لاستكشاف « جو الرعب واللغز المجهول الذى نقضى فيه حياتنا » (الكلمات لإليوت ذاته) . غاية الأمر أنه يأبى أن يعرّى صفحة روحه للأنظار ، ويضن على قدس أقداس القلب أن يغدونهبا مباحا لكل الأعين الفضولية ، ولهذا يعمد – من خلال حيل الفن التى لا تنتهى – إلى تحويل ذكرياته وعذاباته ومسراته إلى شئ

آخر يمكن أن نشترك فيه جميعا لأن النسيج البشرى واحد ، ولأن الفنان هو ذلك الكائن الذى يمكنه – بفضل عقله الخالق – أن يعطى صوتا لما نشعر به ولكننا لا نعرف كيف نعبر عنه .

وأنا أرمى هنا إلى محاولة الإجابة عن ثلاثة أسئلة : ما الذى يعنيه إليوت ، على وجه الدقة ، باللا شخصية ؟ وكيف تعبر ذات الفنان عن نفسها فى العمل الفنى ؟ وكيف يمكن للنقد أن يصل إلى هذه الموضوعية ؟

إن اللا شخصية لا تناصب الذات العداء ، ولا تنكر عليها حقها فى التعبير ، وإنما هى ترمى إلى تنظيم انفعالات الإنسان ، ومنحها شكلا ، لأن الموضوع – فى نهاية المطاف – ليس إلا محصلة اتفاق بين عدد من الذوات ، ولأن عملية التنظيم هذه هى السبيل الوحيد لمواجهة فوضى الحياة ، وسيولة المادة ، والعماء الأصلى الذى سبق فعل الخلق .

يقول إليوت فى مقالة له عن سوناتات شكسبير إن الشعر قد يكون سيرة ذاتية «ولكن هذه السيرة الذاتية قد كتبها أجنبى بلغة أجنبية ولا يمكن قط ترجمتها» فليس يكفى أن يقع الإنسان فى الحب لكى يظن أنه قد غدا مؤهلا لكتابة قصيدة غزلية : «إن قصة غرامية يمكن أن تكون استثماراً ناجحا أو سيئا ، ولكنها لا تستطيع دون خبرات أخرى عديدة غريبة ، لايقدر عليها الرجل العادى ، أن تولد شعرا جيدا » .

ويقول إليوت فى مقالة له بمجلة « ذاكرا يتريون » (المعيار) (أكتوبر ١٩٣٢) : «كل فن عظيم هو بمعنى من المعانى وثيقة عن عصره ، ولكن الفن العظيم لا يكون قط مجرد وثيقة ، حيث أن مجرد التسجيل ليس فنا . إن فى كل فن عظيم شيئا باقيا وعالمياً ، وهو يعكس الباقى كما يعكس المتغير . وكما أنه مامن فن عظيم يمكن أن يشرح ، ببساطة ، على ضوء مجتمع عصره فإنه لا يمكن أن يشرح شرحا كاملا على ضوء شخصية مؤلفه . إن فى أعظم الشعر دائما لمحة عن شئ مجاوز ، شئ لا شخصى ، شئ لا يعدو المؤلف من حيث علاقته به أن يكون أكثر من وسيط سلبى » .

ومن حديث ألقاه بكلية كونكورد فى الولايات المتحدة فى عام ١٩٤٧ : « لو أننا تعلمنا كيف نقرأ الشعر على النحو الأمثل لوجدنا أن الشاعر لا يغرينا قط بأن نؤمن بأى شئ . إن ما نتعلمه من دانتى أو من أى شعر دينى آخر هو« طعم » الإيمان بذلك الدين » .

وفى مقدمته لترجمة إنجليزية لقصيدة بول ڤاليرى « الثعبان » يقول صراحة : « لا يغدو المرء مهيئا للفن إلا بعد أن يكون قد توقف عن الاهتمام بانفعالاته وخبراته

الخاصة إلا من حيث هى مواد ، وإلا عندما يكون قد وصل إلى هذه النقطة من الحياد التي يلتقط فيها ويختار حسب مبادئ بالغة الاختلاف عن مبادئ الذين مازالت تثيرهم مشاعرهم الخاصة . فأعظم الفن لا شخصي بمعنى أن الوجدان الشخصى والخبرة الشخصية يمتدان ويكتملان فى شئ لا شخصى ، لا بمعنى أنهما شئ منفصل عن الخبرة والعواطف الشخصية » . ويهاجم إليوت القراء الذين « يحدقون بشهوة بين السطور باحثين عن اعتراف بيوجرافى » .

وفى رسالة بعث بها إلى هالى فلاناجان يقول : « إنه لمن المشكوك فيه أن يكون هدف الشعر هو التوصيل على أى نحو . على الشعر ببساطة أن يسجل اندماج عدد من الخبرات » .

وفى رسالة أخرى إلى مجلة « ذى أثينيوم » (٢٥ يونيو ١٩٢٠) يقول : « إن خلق عمل فنى أشبه بأشكال أخرى من الخلق ، فهو عملية مؤلمة مكدرة . إنه تضحية بالرجل من أجل العمل ، وهو نوع من الموت » .

وفى مقالة نشرها فى مجلة « ذادايال » (المزولة) (أكتوبر ١٩٢١) يؤكد ، من خلال حديث عن باليه « طقوس الربيع » لسترافنسكى ، أن الفن تحوير :

« ينبغى أن يكون فى الفن تغلغل وتحوير . فحتى كتاب « الغصن الذهبى » (لمؤلفه عالم الأنثروبولوجيا الإنجليزى جيمز فريزر) يمكن أن يقرأ على نحوين : كمجموعة من الأساطير المسلية ، أو ككشف عن ذلك العقل الخبئ الذى يعد عقلنا استمرارا له . ولست أدرى ما إذا كانت موسيقى سترافنسكى باقية أم زائلة ، ولكنها قد لاحت وكأنما تحول إيقاع البرارى (الاستبس) إلى صرخة بوق السيارة ، وقعقعة الآلات ، ودوران العجلات ، وطرق الحديد والصلب ، وهدير مترو الأنفاق تحت الأرض ، وسائر الصيحات الهمجية للحياة الحديثة ، وأنها تحول هذه الضوضاء الباعثة على القنوط إلى موسيقى . ذلك أن ماهو مطلوب من الفن إنما هو تبسيط للحياة الجارية إلى شئ غنى غريب » .

وفى مقدمته لكتاب عالم الجمال الإيطالى ليون ڤيڤانتى المسمى « الشعر الإنجليزى » يكتب إليوت : « ثمة فى الشعر نشاط خلاق أصيل فثمة شئ يخرج إلى حيز الوجود يتسم بالجدة – بمعنى أنه لا يمكن تفسيره بمؤثرات أدبية أو غيرها ، أو بخبرات طفولية ، آثر الشاعر أن ينساها ، أو بذكريات أو أساطير لا يعيها » .

ولكن هل معنى هذا أنه ليس من حق الفنان أن يعبر عن ذاته ؟ وما الفرق إذن بين العلم والفن ؟ ألا يقولون إن العلم « نحن » بينما الأدب « أنا » بمعنى أن العلم نشاط جماعي ، والأدب نشاط فردى ؟

إن إليوت لا ينكر البتة أن هناك مكانا للتعبير الذاتى فى الأدب ، ولكن بشرط أن تمر الذات بعملية ضغط مكثف ، واندماج للمشاعر المتبادلة تخرج منها مثلما يخرج الماس من باطن الأرض – لقد كان كربونا فى الأصل ، ولكن الضغط القوى الواقع عليه أحاله إلى شئ آخر أقيم وأثمن .

يقول إليوت فى مقالته « الموروث والموهبة الفردية » :

« ليست انفعالات الشاعر الشخصية ، الانفعالات التى تثيرها أحداث محددة فى حياته ، هى التى تجعله على أى نحو من الأنحاء مرموقا أو شائقا . ذلك أن انفعالاته الخاصة قد تكون بسيطة أو فجة أو سطحية على حين ينبغى أن يكون الانفعال فى شعره شيئا بالغ التعقيد وإن لم يكن فى مثل تعقيد انفعالات من لهم انفعالات بالغة التعقيد والخروج على المألوف فى الحياة . والحق أن من أخطار الالتواء فى الشعر البحث عن انفعالات إنسانية جديدة كى يعبر عنها . وفى هذا البحث عن الجدة فى غير موضعها يقع الشاعر على الشاذ . ليست مهمة الشاعر هى العثور على انفعالات جديدة ، وإنما استخدام العادى منها وهو حين يستخدمها فى الشعر إنما يعبر عن مشاعر ليست فى الانفعالات الفعلية على الإطلاق . وستخدمه الانفعالات التى لم يخبرها قط مثلما تخدمه تلك المألوفة لديه » .

ولا أدل على احترام إليوت لمشاعر الإنسان الداخلية من أنه يثنى على دستويفسكي وستندال وفلوبير لتعمقهم فى الأركان المظلمة للروح . يقول فى مجلة «ذى أثينيوم» (٣٠ مايو ١٩١٩) : « إن نقطة الإنطلاق عند دوستويفسكى » هى دائما ذهن إنسانى فى بيئة إنسانية . و « عبيره » ليس إلا استمرارا لخبرة الذهن اليومية وقيادة لها إلى أطراف نائية من أطراف العذاب قلما ارتادها أحد قبله . ولما كانت غالبية الناس تسرف فى عدم الوعى بمعاناتها إسرافا لا يجعلها تعانى الكثير فإن هذا الاستمرار (من جانب دوستويفسكى) يلوح لها مغرقا فى الخيال . غيرأن دوستويفسكى يبدأ انطلاقه من العالم الواقعى مثلما يفعل ستندال غاية الأمر أنه يتحرك فى اتجاه معين . فخيال الفنان العظيم يغدو أداة رهيفة دقيقة لإجراء جراحة على العالم المحسوس . إن مشاهد ستندال أو بعضها ، وبعض عبارته تلوح – عند القراءة – وكأنها تذبح حلق القارئ . إنها بمثابة إذلال مرعب للقارئ ، وذلك فى فهمها لمشاعر الإنسان وأوهام الشعور الإنسانى التى تفرضها على القارئ » .

ويقول إليوت إن كلمات ستندال وفلوبير « توحى – على نحو لا يخطئ – بالانفصال المخيف بين العاطفة الكامنة وأى تحقق ممكن فى الحياة . وهى تشير أيضا

إلى تلك الحواجز التى لا سبيل لإزالتها بين أى كائن إنسانى وكائن آخر . وهذه الحدة على وجه الدقة ، وما تستتبعه من عدم رضاء عن عدم التكافؤ المحتوم بين الحياة الفعلية والقدرة المتحرقة العاطفة ، هما اللذان دفعا بهما إلى الفن وإلى التحليل . إن سطح الوجود يتخثر على شكل كتل تلوح أشبه بمشاعر بسيطة مهمة نطلق عليها اسم المشاعر . ويفككها المحلل الصبور (أى الفنان) إلى قنوات متنوعة، أشد تعقيدا . ولكنها فى نهاية المطاف - إذا مضى بعيدا بما فيه الكفاية - تمثل مرة أخرى شيئا بسيطا ومروعا ومجهولا » .

وإنا لنعجب حقيقة ممن يتهمون إليوت بالإسراف فى العقلانية ، والتعالى الفكرى ، وعدم التعاطف مع الإنسان العادى (مع تسليمنا بأن فى عمله أثرا طفيفا من هذا كله) على حين تشهد أغلب أعماله بتعاطفه العميق مع محنة الإنسان فى العصر الحديث ، وفطنته إلى مأزقه - بل مآزقه - الوجودية العديدة ، وسعيه إلى الخلاص .

وأنتقل إلى السؤال الأخير الذى وعدت بأن أحاول الإجابة عنه ، وهو كيف يمكن للناقد أن يجاوز ذاته الضيقة ، ويعلو على اعتبارات المنفعة والخوف والرغبة ، بحيث يكون حديثه عن العمل الأدبى فى مثل نزاهة العمل ذاته ؟

بديهى أن الإجابة عن هذا السؤال تتوقف على مفهوم القارئ لوظيفة النقد . فإذا كان ممن يؤمنون - وهم بحمد الله كثيرون - أن شخصية الناقد هى أهم شئ فى العملية كلها وأن النقد ليس إلا تعريفا لما يميل إليه أو يكرهه ، أو أن النقد رحلة تقوم بها الروح بين روائع الأعمال الفنية (على حد تعبير أناتول فرانس) فإنه لن يجنى شيئا من نقد إليوت . وخير له أن يعترف - صراحة - أنه يؤمن بالرأى الشخصى والانطباع الذاتى ، وكلها أمور لا تدخل فى باب النقد بمعناه الصحيح ، وإن أمكن أن تكون نقطة بداية مشروعة ، يليها نشاط التعليل والتحليل والمقارنة والفحص عن الأسباب ، مما يشكل العملية النقدية بمعناها الحق .

ومرة أخرى ينبغى علينا أن نزيل سوء فهم شائعا ، فإن إليوت ليس ضد الانطباع الذاتى على طول الخط ، وإنما يذهب إلى أنه لا يعدو أن يكون المرحلة الأولى على طريق النقد ، وأنه منطلق وليس غاية . فالتذوق المرهف البصير - الذى ترفده معرفة واسعة - أمر لا غنى عنه لأى نقد . ولكن المهم - كما يقول الناقد الفرنسى ريمون دى جورمون ، وبه تأثر كل من إليوت وپاوند - هو أن يقيم الناقد انطباعاته الشخصية على شكل قوانين عامة ، وأن تكون هناك معايير يحتكم إليها ، معايير للكتابة الجيدة والرديئة ، وإلا أصبح النقد مجالا مباحاً لكل من هب ودب .

يقول إليوت فى مقالته عن « وظيفة النقد » (١٩٢٣) :

« إن للدرس العلمي ، حتى فى أكثر صوره تواضعا ، حقوقه : فنحن نفترض أننا نعرف كيف نستخدمه وكيف نهمله . بديهى أن تكاثر الكتب والمقالات النقدية قد يخلق - وقد رأيته يخلق - ذوقا شريرا للقراءة عن الأعمال الفنية بدلا من قراءة الأعمال ذاتها . وقد يقدم رأيا بدلا من أن يربى الذوق . غير أن الحقائق لا يمكن أن تفسد الذوق ، وإنما هى على أسوأ تقدير ترضى ذوقا واحدا : ذوقا نحو التاريخ مثلا أو علم الآثار أو السيرة ، تحت وهم الإيحاء بأنها تعين على شئ آخر . والمفسدون الحقيقيون هم أولئك الذين يقدمون الرأى أو الخيال . وليس جوته وكولردج بالبريئين من هذا . إذ ما عسى أن يكون هملت كما كتب عنه كولردج : أهو بحث صادق على قدر ماتسمح الحقائق ، أم أنه محاولة لتقديم كولردج فى حلة جذابة ؟ » .

ونلخص كل ماسبق فنقول : إن لا شخصية الفن لا تنفى طابعه الذاتى وإنما تجاوزه ؛ وإن من حق الفنان أن يعبر عن انفعالاته الشخصية مادام يفعل ذلك على نحو غير مباشر ؛ وإن النقد تنمية لحساسية القارئ وليس تعبيراً عن الرأى . وحول هذه المحاور الثلاثة يدور كل نقد موضوعي ، من أرسطو إلى يومنا هذا .

٨) إليوت ناقدًا مسرحيًا

كان إليوت ناقداً للشعر فى المحل الأول، وللمسرح (خاصة المسرح الشعرى) فى المحل الثانى وللقصة فى المحل الثالث ، مع لمحات أخرى جانبية كنقده لفن المقالة أو لمن سبقوه من النقاد وهو ما يدعى بنقد النقد . وفى حديثنا عنه ناقدا مسرحيا نرى لزاما علينا فى البداية أن نوضح أمرين : الأول أن نقده وثيق الصلة بصناعته الشعرية ومحاولاته الدرامية ، بمعنى أنه يعكس اهتماماته فى حقل الشعر المسرحى ويحاول أن يذلل الصعوبات التى يجبه بها هذا الجنس الأدبى الصعب كاتب المسرح فى قرننا العشرين . والأمر الثانى هو أنه ليس ناقدا نظريا صاحب نظرية متكاملة فى النقد المسرحى ، وإنما هو ممارس جمع بين رهافة الذوق وزكانة النفس والقدرة على التفكير العميق وهى قدرة شحنتها - ولاريب - دراسته للفلسفة فى هارفارد ، وفى باريس ، وفى ألمانيا ، وفى أوكسفورد . فنقده الدرامى إنما هو عادة لمحات حدسية مضيئة ، تستهدى بصيرة الشاعر ، وليس بناء فكريا مخططا عن قصد بحيث تفضى مقدماته إلى نتائجه على نحو منطقى صارم لا يعروه خلل . إنه ، باختصار ، شاعر - ناقد من طراز بن جونسون ، ودريدن ، والدكتور صموئيل جونسون ، وكولردج ، وأرنولد ، وليس فيلسوفا منهجيا فى علم الجمال من طراز بندتو كروتشة وأضرابه . لقد استفاد من دراسته للفلاسفة : إرفنج بابت ، وجورج سانتيانا ، وت . إ . هيوم ، وبرجسون و . ف . هـ . برادلى ، كما استفاد - قبل ذلك كله - من نظرات أرسطو وأفلاطون فى الفن المسرحى وفى فلسفة الفن بعامة ، ولكنه لم يحاول أن يقيم نظرية نقدية على نحو ما فعل المنظرون من النقاد .

تتمثل كتابات إليوت فى الفن المسرحى فى كتبه ومقالاته ومحاضراته على امتداد حوالى نصف قرن : ففى كتابه النقدى الأول « الغابة المقدسة » نجد مثلا مقالة عنوانها « إمكانية مسرحية شعرية » . وفى كتابه عن « جون دريدن » نجد مقالة عن دريدن كاتبا مسرحيا وفى كتاب « مقالات مختارة » مقالات عن « البلاغة والمسرحية الشعرية» ، حوار عن الشعر الدرامى » ، « يوربديز والأستاذ (جلبرت) مرى » ، «سنيكا فى ترجماته الإليزابيثية » ، « أربعة كتاب مسرحيين إليزابيثيين » ، « شكسبير ورواقية سنيكا » ، « هملت » .

وفى كتابه « كتاب مسرحيون من العصر الإليزابيثى » نجد مقالات عن كرستوفر

مارلو ، بن چونسون ، توماس ميدلتون، توماس هيوود ، سيريل تورنير ، جون فورد، فيليب ماسنجر ، جون مارستون .

وفى كتابه المسمى « فى الشعر والشعراء » مقالة عنوانها «أصوات الشعر الثلاثة» تتضمن حديثا عن الشعر المسرحى .

أضف إلى هذا العديد من مقالاته عن كتاب عصرنا المسرحيين - من أمثال و . ب . بيتس ، ويوجين أونيل ، وبرنارد شو - وهى متناثرة فى تضاعيف الدوريات والمجلات الأدبية ، لما تجمع بعد فى كتاب ، وكتابته مقدمات عديد من الكتب لغيره من الكتاب عن فن المسرح وأعلامه .

ولا يصعب - رغم تشعب هذه الكتابات وتباعد العهد بينها - أن نرى عددا من الأفكار الأساسية التى توحد بينها : فإليوت - فى المحل الأول - يؤمن بأن المسرح الشعرى هو أرقى الأشكال المسرحية ، وأقدرها على تصوير أخفى نوازع الإنسان وأعمق مخاوفه ورغباته ، ومن ثم يسعى إلى إعادة اكتشاف القوانين الباطنة لهذا الجنس الأدبى . واستتبع ذلك رد فعل من جانبه إزاء المسرح النثرى الواقعى الذى ازدهر فى أواخر القرن التاسع عشر ، وأوائل قرننا العشرين ، وبلغ قمته على أيدى تشكوف ، وإبسن ، وبرنارد شو : فعند إليوت - كما هو الشأن عند بيتس - أن هذا المسرح النثرى يقصر عن الإحاطة بكل خبرة الإنسان ، ولا يمس منها إلا السطح ، وقلما يغوص على الجذور ، وإن كنا نجد لحظات من الحدة الشعرية عند هؤلاء الكتاب الذين ذكرناهم وذلك فى خير أحوالهم .

وقد سعى إليوت ذاته إلى خلق دراما شعرية تضرب بجذورها فى المسرح الاغريقى ، ومسرح العصور الوسطى ، والمسرح الإليزابيثى واليعقوبى ، وذلك فى تجاربه الدرامية «سوينى فى نزاله » ، « الصخرة» ، «جريمة قتل فى الكاتدرائية» ، «اجتماع شمل الأسرة» ، « حفل الكوكتيل» ، «أمين السر» ، «السياسى العجوز» . وحرص على الابتعاد عن الوقوع تحت سطوة شكسبير ، حتى لايخرج شعرا شكسبيريا باهتا ، وهو ما انزلق إليه كثير من الشعراء الانجليز .

وفى الصفحات التالية أقدم ترجمة لمختارات من نقد إليوت المسرحى عبر السنين ، تاركا للقارئ أن يستنبط منها منطلقاته الفكرية واهتماماته الذوقية ، التى حاولت أن أشير إلى أهم ملامحها فى السطور السابقة .

٩) نقده لكتاب المسرح الإليزابيثى

لم تعرف إنجلترا طوال تاريخها عصرا ازدهر فيه المسرح مثلما ازدهر فى عصر الملكة إليزابيث (١٥٣٣ - ١٦٠٣) : ذلك أن هذا العصر كان ملتقى تيارات سياسية واجتماعية وفكرية وفنية جعلت المسرح يظفر بالقسط الأوفر من اهتمام الأدباء والنظارة وجعلته يجتذب عددا كبيرا من أصحاب المواهب أبرزهم شكسبير العظيم ، كما جعلته يستوعب فى جهازه المعقد إمكانات الكثير من فنون الأدب الأخرى كالقصة والشعر . ولا ريب فى أن دراسة المسرح الإليزابيثى عملية لاغنى عنها لكل من يريد دراسة العصر نفسه أو يتفهم مشارب رجاله وطرق تفكيرهم أو يبحث فى مفهومهم للصلة بين الفن والحياة .

وإذا كانت المكتبة الإنجليزية زاخرة بالكتب التى تدرس المسرح الإليزابيثى وتعلق على أعماله فإن كتاب إليوت المسمى « كتاب مسرحيون من العصر الإليزابيثى » من أقيم الإضافات التى أضافها الدارسون المحدثون إلى مكتبة الدراسات الإليزابيثية . ذلك أن إليوت - كما هو معلوم - ذو شغف قديم بالمسرح الإليزابيثى وقد عمد فى سنواته الأخيرة إلى جمع المقالات التى كتبها فى فترات مختلفة من حياته عن أعلام هذا المسرح ومن ثم جاء كتابه هذا جامعا بين رهافة الذوق وعمق الاهتمام ، وجدية البحث .

يتكون كتاب إليوت من مقدمة كتبها للكتاب فى يونيو ١٩٦٢ ، ثم من تسعة فصول هى : سينكا فى ترجماته الإليزابيثية (١٩٢٧) كريستوفر مارلو (١٩١٩) بن جونسون (١٩١٩) توماس ميدلتون (١٩٢٧) توماس هيوود (١٩٣١) سيريل تورنير (١٩٣٠) جون فورد (١٩٣٢) فيليب ماسينجر (١٩٢٦) جون مارستون (١٩٣٤) ، وقد رأينا ، إتماما للفائدة ، أن نذكر كلمة موجزة عن حياة كل أديب من هؤلاء الذين يتحدث عنهم إليوت واعتمدنا فى ذلك على « المعجم الكلاسى الصغير » للسير وليم سميث و «معجم تراجم الأدباء» للأستاذين جون . هـ . كازن و د . براوننج .

سينكا والمسرح الإليزابيثى :

يتحدث إليوت فى الفصل الأول من كتابه عن تأثير سينكا فى المسرح الإليزابيثى . وسينكا - كما هو معلوم - أديب وفيلسوف وسياسى لاتينى ولد فى قرطبة قبل ميلاد

المسيح ببضع سنوات ثم جاء إلى روما فى طفولته . عكف على الدرس منذ شبابه وكرس نفسه لدراسة البلاغة والفلسفة . برع فى المحاماة إلى الحد الذى أثار غيرة الإمبراطور كاليجولا منه . نفاه الإمبراطور كلاوديوس عام ١٩٤١ م إلى كورسيكا لصلته ببنت أخت الإمبراطور . عاد إلى روما عام ١٩٤٩ م . اشتغل مربيا للإمبراطور نيرون فى حداثته . غضب عليه نيرون وقضى عليه بالموت . مات ميتة رواقية شجاعة عام ٦٥ م .

كان سينكا أكثر كتاب اللاتين تأثيرا فى المسرح الإنجليزى فى عصر إليزابيث . وكان قد كتب عشر مآسٍ ترجمت إلى الإنجليزية . ولكى نقدر عظم خطره يجمل بنا أن نضع فى أذهاننا ثلاث نقاط : (أولا) خصائص مآسيه ومزاياها وعيوبها و (ثانيا) اتجاهات تأثيره فى المسرح الإليزابيثى و (ثالثا) تاريخ الترجمات الإليزابيثية لمآسيه والدور الذى لعبته فى إذاعة شهرته ومدى جودتها من ناحية الترجمة والشعر . والحق أن هذه عملية صعبة : فسينكا شاعر لا يقبل عليه إلا أشد القراء حبا للاستطلاع ، والترجمات الإليزابيثية لأعماله متفاوتة المستوى لأنها من عمل دارسين مختلفين وهى قد صيغت فى بحور شعرية قلما تألفها الآذان اليوم ، ولكنها - رغم ذلك - على حظ كبير من الجمال الشعرى والدقة ، تتفجر أحيانا بجمال حقيقى وتفوق قيمتها الأدبية كل الترجمات الإنجليزية والفرنسية التى تلتها .

يتمثل تأثير سينكا فى المسرح الإليزابيثى فى ثلاث نقاط رئيسية : فهو (أولا) قد أثر فى المآسى الإليزابيثية الشائعة . وهو (ثانيا) قد أدى إلى ظهور « الدراما السينكية » : وهى مسرحيات شبه كلاسيكية تشهدها الأقلية المثقفة . وهو (ثالثا) قد أثر فى بن جونسون الذى كتب مأساتين رومانيتين هما : « سيجانوس » ، «كاتيلينى » ، وحاول أن يوفق فيهما بين ماتريده الأكثرية وماتريده الأقلية . ولم يكن تأثير سينكا فى المسرح الإليزابيثى بالأثر البسيط أو المباشر وإنما كان مركبا معقدا : فالمسرح الإيطالى والمسرح الفرنسى كانا قد تأثرا به قبل أن يتأثر به المسرح الانجليزى وكانت مسرحياته تدرس فى المدارس بينما لا تظفر مسرحيات الإغريق إلا بقدر ضئيل من الاهتمام . كان كل طالب يستطيع أن يتعلم بعض اللاتينية يحفظ له قطعة أو قطعتين ، ولعل أغلب النظارة كانوا قادرين على فهم المقتطفات اللاتينية التى يسوقها الكتاب الإليزابيثيون فى ثنايا مسرحياتهم . وبمجئ الوقت الذى ظهرت فيه مسرحيتا توماس كيد المسميتان « هملت » و « المأساة الإسبانية » كان تأثير سينكا قد أصبح أمرا مقررا . لقد ساعد على ظهور مايسمى بـ « المأساة الدموية » وهى المأساة المليئة بالفظائع والتى كانت تروق للجمهور الإليزابيثى . وساعد سينكا أيضا على

انتشار العبارات الطنانة والحيل البلاغية فى مسرح العصر ، كما أثر فى قالب التفكير الإليزابيثى بفلسفته الرواقية وقيمه الأخلاقية .

كريستوفر مارلو :

وفى الفصل الثانى يتحدث إليوت عن كريستوفر مارلو : ولد مارلو عام ١٥٦٤ فى كانتربرى لأب إسكافى . تلقى دراسته فى كلية الملك بكانتربرى وفى ١٥٨١ مضى إلى كلية بنيت بجامعة كامبردج ومنها نال شهادته فى ١٥٨٧ . يظن بعض المؤرخين أنه أدى الخدمة العسكرية فى الأراضى الواطئة مثلت مسرحيته الأولى « تامبورلين » فى ١٥٨٧ . تلاها عام ١٦٠٤ بـ « فاوستس » ثم كتب « يهودى مالطة » ، « إدورد الثانى » «مذبحة باريس» «مأساة دايدو» وقتل فى مشاجرة بإحدى الحانات عام ١٥٩٣ .

يرى سوينبرن أن مارلو « أبا المأساة الإنجليزية وخالق الشعر الإنجليزى المرسل كان أيضا معلم شكسبير ومرشده » وفى هذا الرأى خطآن مضللان ونتيجتان مضللتان . فإن لتوماس كيد من الحق فى الشرف الأول مالمارلو ، وسرى أحق بالشرف الثانى . وليس بين أسلاف شكسبير أو معاصريه من انفرد بتعليم شكسبير أو إرشاده . والأقرب إلى الصواب أن يقال : إن مارلو أثرفى المسرح الذى جاء بعده تأثيرا قويا رغم أنه هو نفسه لم يكن كاتبا مسرحيا عظيما مثل كيد ، وأنه قدم إلى الشعر المرسل عدة نغمات جديدة وبدأ عملية التشتيت التى أخذت تبتعد بهذا الشعر عن أوزان الشعر المقفى وأنه عندما أخذ شكسبير عن مارلو – وهو ما كان يحدث كثيراً فى مبدأ الأمر – فإنه إما كان يكتب شيئا أدنى مرتبة من كتابات مارلو أو كان يكتب شيئا مختلفا .

بن جونسون :

وفى الفصل الثالث يتحدث إليوت عن بن جونسون : ولد بن جونسون عام ١٥٧٢ فى وستمنستر وتلقى تعليمه فى مدرستها . التحق بالجيش وحارب ضد الإسبان فى الأراضى الواطئة . عاد إلى انجلترا حوالى عام ١٥٩٢ واشتغل ممثلا وكاتبا مسرحيا . أخرجت أولى مسرحياته الناجحة « كل إنسان فى ساعات سروره » عام ١٥٩٨ وتلاها بـ « كل إنسان فى ساعة ضيقه » عام ١٥٩٩ أفراح سينثيا عام (١٦٠٠) المتشاعر عام (١٦٠١) سيجانوس عام (١٦٠٣) « إيست واردهو » . ثم كتب مسرحياته الثلاث الكبرى : « فولپونى أو الثعلب » عام (١٦٠٥) « إبيسكونى أو المرأة الصامتة » عام (١٦٠٩) « السيميائى » عام (١٦١٠) . أخرجت له مأساة «كاتيلينى » عام (١٦١١) . كتب بعدها « سوق بارثولوميو » « الشيطان حمار »

«الخان الجديد» «السيدة المغناطيسية» «حكاية طشت» . توفى عام ١٦٣٧ ودفن فى مقبرة وستمنستر .

لقى بن چونسون أسوأ مصير يمكن لفنان عظيم أن يحلم به . فقد اعترف العالم كله به وتقبله ومدحه بصفات أطفأت أى رغبة للناس فى قراءته ونسب إليه من المزايا ما لا يثير اهتمام أحد ولم يعد يقرأه غير المؤرخين وعلماء الآثار . إنها مؤامرة مثالية على ذكراه . ولم ينجح ناقد واحد فى جذب القراء إليه . فكتاب سوينبرن عنه لا يرضى حب استطلاع ولا يدعو إلى تفكير . وكتاب جريجورى سميث عنه يرضى حب استطلاع القارئ ويحفل بملاحظات كثيرة طيبة ولكنه يفشل فى إعادة تشكيل الصورة التى ارتسمت لبن چونسون فى أذهاننا . ونحن نعتقد - رغم ذلك - أنه مازالت هناك فرصة لرده إلى الحياة : فليس من الصعب أن نرى أسباب الظلم الذى حاق به . إن بن چونسون - بعكس مارلو ووبستر ودن وبومونت وفلتشر - قد ظفر بالشهرة بدلا من أن يظفر بإعجاب الجماهير وهو ليس أقل شاعرية من هؤلاء الذين ذكرناهم ولكنه يتناول سطح الحياة . وشعراء السطح لا يمكن أن يفهموا بدون دراسة لأن تناولهم للسطح آية وعى مقصود من جانبهم ومن ثم ففهمهم يتطلب بالمثل وعيا مقصودا من جانب القارئ . إن شكسبير أصعب من بن چونسون ولكنه رغم ذلك إغراء للقارئ يدعوه إلى سبر أغواره ولكن انصقال السطح عند بن چونسون وقشرة بساطته لا تغريان القارئ بشئ .

قيل عن مسرحيات بن چونسون إنها «صناعية» ولكن هذا خطأ : فبن چونسون كان مشغولا بخلق عوالم فنية خاصة به وأنت لا تستطيع أن تصف العوالم التى يخلقها الفنانون بأنها «عوالم صناعية» لأن الذى يخلق عالما لا يمكن أن يتهم بأنه مزيف له وما «الصناعة» عند چونسون إلا خلق لعالمه الجديد . إن شخصياته تتبع منطقا خاصا بها هو منطق الانفعالات التى تسود عالمها ، وهى ليست شخصيات خيالية بدليل أن الشخصيات الخيالية لا تتبع منطقا . والمنطق الخاص لمسرحياته يلقى الضوء بدوره على عالمنا الواقعى ، لأنه يتيح لنا فرصة النظر إليه من زاوية أخرى لم نكن نعرفها .

إن شخصيات بن چونسون - كشخصيات مارلو - تتسم بالتبسيط ولكن تبسيطها لا يتخذ صورة الجنون أو غلبة صفة معينة عليها ، وإنما يتخذ صورة الاقلال من التفاصيل وجعل الشخصية تستجيب للجو المحيط بها . وهذا التجريد عنصر لا غنى عنه فى الفن وهو أشبه بالكاريكاتير الجليل . إنه كاريكاتير عظيم ولكنه جميل ، وفكاهة عظيمة ولكنها جادة . وعالم بن چونسون واسع بما فيه الكفاية فهو عالم من خلق خياله الشعرى وما كانت به حاجة إلى أن يضفى أبعادا جديدة عليه .

إن بن چونسون يتوسل أول ما يتوسل إلى الذهن : فنغمته العاطفية ليست فى القصيدة الواحدة وإنما فى تصميم الكل . ولكن قليلين من الناس هم الذين يقدرون على أن يكتشفوا بأنفسهم الجمال الذى لا يتضح إلا بعد جهد . وقراء جونسون النشطون قد كانوا دائما ذوى الاهتمامات التاريخية والغريبة وهم الذين أدركوا أنهم باكتشافهم هذه الاهتمامات إنما يكتشفون القيمة الفنية أيضا . وعندما نقول إن بن چونسون يتطلب منا الدراسة فلسنا نعنى دراساته الكلاسية أو آداب وعادات القرن السابع عشر وإنما نعنى التشبع الذكى بإنتاجه ككل . نعنى أنه لكى نستمتع به على الإطلاق يتعين علينا أن نصل إلى مركز إنتاجه ومزاجه وأن نراه كمعاصر لا يحول بيننا وبينه الزمن . ورؤيته كمعاصر لا تتطلب منا القدرة على وضع أنفسنا فى لندن القرن السابع عشر بقدر ما تتطلب منا القدرة على وضع بن چونسون فى لندن القرن العشرين .

توماس ميدلتون :

وفى الفصل الرابع يتحدث إليوت عن توماس ميدلتون : ولد ميدلتون عام ١٥٨٠ فى مدينة لندن . تلقى دراسته فى جامعة أوكسفورد حيث شرع يقرض الشعر وهو مازال طالبا . كتب ملاهٍ تهكمية عن حياة لندن أهمها « حيلة لاصطياد العجوز » عام (١٦٠٦) « عالم مجنونٌ ياسيداتى » عام (١٦١١) « فتاة طاهرة فى تشيبايد » عام (١٦١٣) . كتب بعدها « الفتاة الهادرة » و« أى شئ فى سبيل حياة هادئة » . بدأ منذ عام (١٦١٥) يكتب مسرحيات جادة فكتب « أيتها النساء احذرن النساء » عام (١٦٢١) « والبديل » عام (١٦٢٢) « والغجرية الإسبانية » عام (١٦٢٣) . كانت مسرحيته الأخيرة « مباراة شطرنج » عام (١٦٢٤) تهكما بعلاقات انجلترا بإسبانيا مما دعا السفير الإسبانى إلى الاحتجاج فأوقف عرض المسرحية واستدعى ميدلتون أمام مجلس شورى الملك الذى حذره من أن يعود لمثلها . وتوفى عام ١٦٢٧ .

لم يكن ميدلتون كاتبا سامق المكانة فى عصره ولكنه كان فى حقيقة الأمر من أغزر كتاب ذلك العصر إنتاجا ومن أحسنهم . وليس من العسير أن نتبين أسباب غمط الناس لحقه : فقد كان كاتبا لا يعرف الناس شيئا عن شخصيته . وبينما نجد أن لشكسبير وبن چونسون وتشا پمان ووبستر ودن وبومونت صورا واضحة فى أذهان الناس نجد أن ميدلتون شخصية مجهولة لا نعلم عنها إلا أنها مؤلفة عدد من المسرحيات . وقد آن الأوان لنعيد إليه المكانة التى يستحقها . فإذا كنا ننوى الكتابة عنه فينبغى أن نكتب عن مسرحياته لا عن شخصيته . إنه أكثر كتاب عصره موضوعية

وأقلهم احتفالا بالشهرة والخلود وأشدهم استعدادا للتعاون مع غيره فى تأليف المسرحيات وأكثرهم تنوعا فى إنتاجه .

وقد يبدو لنا أن ملاهيه العظيمة ومآسيه الجميلة من تأليف رجلين مختلفين ولكنه كان فى حقيقة الأمر عظيما فى الملهاة عظمته فى المأساة . ومن المحقق أنه انفرد بتأليف عدد من المسرحيات التى تكفل له البقاء . والفرق بينه وبين شكسبير أو بن جونسون هو أننا نستطيع أن نجد فى مسرحيات هذين الأخرين خيطا ينتظمها ووجهة نظر فى الحياة . أما ميدلتون فلا يقدم وجهة نظر ولا يمكن الحكم عليه بأنه متشائم أو مغرق فى العاطفية . إنه ليس بالمستسلم ولا بالمتمرد على الأوهام ، ليس بالرومانتيكى ولا هو بالكاتب صاحب الرسالة . إنه مجرد اسم أو صوت أو مؤلف يرتبط اسمه ببضع مسرحيات عظيمة .

توماس هيوود :

وفى الفصل الخامس يتحدث إليوت عن توماس هيوود: ولد هيوود عام ١٥٧٤ فى لينكولن شير ويظن أنه تلقى دراسته فى جامعة كامبردج قبل أن يغدو ممثلا وكاتبا مسرحيا فى لندن . أصبح عام ١٥٩٨ عضوا فى فرقة (اللورد أدميرال) ثم أصبح عضوا فى فرقة (ممثلى المملكة) . كتب عددا من المسرحيات أهمها « امرأة قتلتها الرحمة » عام (١٦٠٣) « إذا كنت لا تعرفنى فأنت لا تعرف أحدا » عام (١٦٠٥) « اغتصاب لوكريس » عام (١٦٠٨) وكتب فى الفترة الممتدة من عام ١٦١١ إلى عام ١٦١٣ سلسلة من المسرحيات يمسرح فيها الأساطير الكلاسية . آخر مسرحياته هى « فتاة الغرب الجميلة » عام (١٦٣١) « المسافر الإنجليزى » عام (١٦٣٣) وتوفى عام ١٦٥٠ .

إن توماس هيوود ، مثل ميدلتون ، كاتب لا نعرف عنه غير القليل رغم المجهودات التى بذلها الدارسون المحدثون للإبانة عن شخصيته . ومن أبرز هذه المجهودات كتاب « توماس هيوود الكاتب المسرحى وكاتب المنوعات » لمؤلفه الدكتور أ . م . كلارك . جمع كلارك كل المعلومات التى نعرفها عن هيوود وصنفها فى كتابه . والكتاب تسجيلى الطابع . فهو لا يزخر بالتقييمات النقدية والافتراضات وإنما يدرس كتابات هيوود المتنوعة ويثبت أنه كان كاتبا لين العريكة على استعداد دائما لأن يقدم ما يروق الجماهير .

لم يكن هيوود شاعرا كبيرا ولكنه كان قادرا على تطويع الشعر للموقف الدرامى وكان بارعا فى بناء مسرحياته متعاطفا مع أبطاله . بيد أن

مسرحيـاته تدور على مسـتوى الحـياة الـيومية ولا تـكاد تبلغ ذروة التراجيديا . فهـو أقرب إلى أن يكـون كاتـبا مثيـرا للأشـجان منـــه إلى الكاتــب التراجيدى .

سيريل تورنير :

وفى الفصـل الـسادس يتحـدث إليوت عن سيـريل تورنير : ولد تـورنيـر عام ١٥٧٥ ولا نـكاد نعرف شيـئا كثـير عن حياته . تنسب إليه مسرحيتان هما « مأساة المنتـقم » عام (١٦٠٧) و« مـأسـاة الملحد » عـام (١٦١١) . أمـا الأولى فـتـمـتـاز بعمـق الانفـعـال وجـو الرعب الذى يخـيم عليهـا ولا يخـفف من حدته غـير جمـال الشـعر . أما الثانية فتـقل جودة . أدى الخدمـة العسكرية فى الأراضى الواطئة وكان سكرتيرا للسير إدوارد سيسيل فى حملة قادش الفاشلة عام ١٦٢٥ . عند عودة الحملة أنزلوه فى أيرلندا لمرضه وتوفى عام ١٦٢٦ فى كينسيل .

ليس بين كتاب العصر الإليزابيثى كاتب أشد إثارة للحيرة من تورنير وليس بينهم من أجهد الدارسين مثله . فجهلنا بحياته وشكنا فى صحة نسبة المسرحيتين سالفتى الذكر إليه وجهلنا بما إذا كان قد اشترك مع أى مؤلفين آخرين فى إنشائهمـا كلها عوامل تزيد من حيرة دارسيه . ورغم ذلك فإن « مأساة المنتقم » تكشف عن شخصية قوية إيجابية تغرى الدارسين بالرجم بالظنون وتغرى النقاد باستكشاف الدلالات .

إن هذه المسرحية تختلف عن « مـأساة الملحد » بقدر اختلافها عن أى مسـرحية إليزابيثية أخرى لهذا نجنح إلى الظن بأنها من تأليف كاتب واحد على العكس من أغلب مسرحيات العصر التى كان يشترك فى تأليفها عدة كتاب . و « مأساة الملحد » تبدو هى الأخرى من تأليف كاتب واحد . ففى هاتين المسرحيتين تتبدى براعة تورنير فى تصميم الحبكة وإحداث التأثيرات المسرحية واستخدام اللغة .

ينتمى تورنير إلى الرعيل الأول من أتباع شكسبير ولكنه يشبه من بعض النواحى ميدلتون وفورد . وأقرب مقابل له فى القرن الثامن عشر هو الأديب الإنجليزى چوناثان سويفت مؤلف « رحلات جليڤر » ولكن بينما نجد أن معاناة تورنير وتشاؤمه وتهكمه وقنوطه تنبع من تجارب شبابه بكل حدتها وقوتها نجد أن معاناة سويفت ثمرة لخبراته الطويلة فى الحياة ولا غرابة فى ذلك إذا أدركنا أن حدة انفعالات المرء فى فترة الشباب إذا اقترنت بالقدرة على استخدام اللغة وتطويعها للتعبير عن حالات العقل والشعور قد تخرج عملا ناضجا يماثل فى النضج أعمال من يفوقون المؤلف الشاب خبرة بالحياة .

وهذا هو الشأن مع تورنير . فهو قد يكون قليل التجربة ولكنه يعوض ذلك بعمق عـواطفه وبراعتـه فى استـخدام اللغـة . والأثر الكلى الذى يبقى فى نفس القارئ من

مسرحيته أقل إثارة للرعب من الأثر الكلى الذى يخلفه سويفت فنحن لا نقول عندما نقرأ تورنير « كم أن الجنس البشرى كريه ! » وإنما تقول : « ما أبشع أن يكره المرء الجنس البشرى هكذا ! » . وعلة ذلك أن تورنير أكثر إنسانية وتواضعا من سويفت لأن هذا الأخير كان متعجرفا متكبرا طامحا إلى السيطرة لا يجد حرجا فى أن يدين الجنس البشرى كله ولا يفتأ يعبر عن اشمئزازه من الجسد الإنسانى ورائحته نفسها .

جون فورد :

وفى الفصل السابع يتحدث إليوت عن جون فورد . ولد فورد عام ١٥٨٦ فى السنجتون بدڤون ويظن أنه تلقى دراسته فى جامعة أوكسفورد . كتب عام ١٦١٣ أولى مسرحياته « البدايات السيئة تنتهى نهايات طيبة » ولم تصل إلينا . تأثر بكتاب « تشريح الكآبة » لمؤلفه الكاتب الإنجليزى روبرت بيرتون (١٥٧٧ - ١٦٤٠) وكتب من وحى هذا التأثير أربع مسرحيات حافلة بعناصر الرعب وكل ما هو خارق للطبيعة : « كآبة العاشق » (١٦٢٩) « من المؤسف أنها عاهرة » (١٦٣٣) « القلب المحطم » (١٦٣٢) « محاكمة السيدات » (١٦٣٩) . ومسرحيته « بيركين واربيك » (١٦٣٤) من أحسن المسرحيات الإخبارية التى تبقت لنا منذ عصر شكسبير وتوفى عام ١٦٤٠ .

يمكننا أن نقسم كتاب المسرح الإليزابيثى واليعقوبى إلى ثلاثة أقسام : كتاب كانوا سيظلون عظماء حتى لو لم يظهر شكسبير ، وكتاب زادوا على ماحققه شكسبير ، وكتاب أحسنوا الانتفاع بما حققه شكسبير . من النوع الأول كان مارلو وبن جونسون وتشابمان . ومن النوع الثانى ميدلتون وويستر وتورنير . ومن النوع الثالث كان بومونت وفلتشر وشيرلى . وقد لا يكون هذا التقسيم هو الكلمة النهائية فى الموضوع ولكنه يساعدنا - دون شك - على تبين مكانة فورد .

ومن الشائق أن نلاحظ أن أول مسرحية هامة لفورد « كآبة العاشق » تلجأ إلى استخدام بعض الأدوات الفنية الشكسبيرية بل وتسرى فيها النغمة العاطفية التى نجدها فى مسرحيات شكسبير الأخيرة : سيمبلين - حكاية الشتاء - بركليز - العاصفة . وإذا استثنينا المشاهد الفكاهية فى « كآبة العاشق » فسنجد أنها مسرحية بهيجة يغلب عليها طابع الأحلام وتكاد تخلو من مشاهد العنف والمبالغة . وقد لا نعدم أن نجد فيها ترجيعا لأصداء لفظية من شكسبير .

ولكن الأهم من ذلك هو اعتمادها على الحيلة الشكسبيرية التى تتردد كثيرا فى

مسرحيات شكسبير الأخيرة : ونعنى بها مشهد تعرف بعض الشخصيات على بعض. لقد كان هذا المشهد ذا قيمة رمزية كبيرة عند شكسبير ولذا نجد أن شخصياته النسائية – من أمثال پرديتا وامارينا وميراندا – تملك من السحر والغموض ما لا تملكه بطلاته الأوائل . وقد أخذ فورد عن شكسبير هذه الحيلة ولكنه لم يرق بها عن حيلة الخلط بين التوائم ، وهى التى كانت رائجة فى الملاهى الإيطالية والإليزابيثية وقتها . وإذا كان من المقرر أن خلق أى شخصية درامية عظيمة يستلزم تجسيد الصراع الداخلى فى نفس هذه الشخصية فإن فورد لا يخلق شخصيات درامية عظيمة بهذا المعنى . ولا شك فى أن تشارلز لام كان مبالغا عندما وصفه بأنه « من شعراء الطبقة الأولى » .

وكذلك كان هافلوك إليس مبالغا عندما حاول أن يضفى عليه صورة الكاتب العصرى الخبير بأسرار النفس . لقد زعم إليس أن فورد أقرب إلى ستندال وفلوبير منه إلى شكسبير . وردنا على ذلك هو أن فورد كان يعتمد على شكسبير وأن هذا الأخير كان أقرب إلى ستندال وفلوبير منه إلى فورد . فستندال وفلوبير – وقد نضيف إليها بلزاك أيضا – محللان للروح الإنسانية فى سياقها الاجتماعى . وأعمالهما زاخرة بالملاحظات الاجتماعية الثاقبة مثلما هى زاخرة بالملاحظات النفسية . وليست سلسلة الروايات العظيمة التى تبدأ بستندال وتنتهى ببروست إلا تسجيلا لارتفاع البورجوازية العليا فى فرنسا ونظمها وسقوطها . أما المسرح الإليزابيثى واليعقوبى – وكذلك ملاهى كونجريف وتشرلى – فلا يقدم مسحا اجتماعيا لبيئة الأبطال كما يفعل أولئك الفرنسيون وإنما قصاراه أن يسجل ارتفاع الأسر اللندنية وطموحها إلى محالفة الأشراف المعوزين وامتلاك الأراضى فى الريف . لقد كان كتاب العصر الإليزابيثى واليعقوبى يؤمنون بمجتمعهم ويتقبلونه ولذلك صرفوا همهم إلى تبين السمات الإنسانية العامة التى تتجلى فى هذا المجتمع ولم يحاولوا أن يرصدوا أى تغيرات اجتماعية تطرأ عليه . ولهذا فإن المقارنة التى يعقدها هافلوك إليس بين فورد من ناحية وفلوبير وستندال من ناحية أخرى مقارنة تعوزها الدقة .

إن شعر فورد – مثل شعر بومونت وفلتشر – لا يتناول غير سطح الحياة ولا ينفذ إلى الأعماق أو قل : إنه استخدام مكرور للأحاسيس والعبارات التى سبقه كتاب أعظم منه إلى استخدامها ولهذا فهو يجنح إلى العاطفية المغرقة .

وقد نجد فى ظروف العصر ما يفسر لنا هذه الظاهرة . ولكننا لا نستطيع مهما

قسونا عليه أن ننكر عليه مزية ينفرد بها : وهى قدرته الفائقة على تنويع الإيقاعات والنغمات .

فيليب ماسنجر :

وفي الفصل الثامن يتحدث إليوت عن فيليب ماسنجر . ولد ماسنجر عام ١٥٨٣ فى ساليسبرى . يبدو أن أباه كان فى خدمة الإيرل بمبروك . التحق بجامعة كامبردج – ولكنه تركها دون الحصول على شهادة . يد لنا خطاب كتبه إلى هنسلو عام ١٦١٣ على أنه كان يعاني الفقر فى أثناء إقامته فى لندن . بدأ حياته الأدبية بكتابة ما يربو على ثلاثين مسرحية مع الكاتب المسرحى جون فلتشر (١٥٧٩ – ١٦٢٥) وبعد وفاة هذا الأخير أصبح أكبر كتاب فرقة (رجال الملك) . أحسن مآسيه هى « دوق ميلانو » (١٦٢٣) و « الممثل الرومانى » (١٦٢٦) . تشبه ملاهيه ملاهى بن جونسون وأهمها « سيدة المدينة » (١٦٣٢) « طريقة جديدة لتسديد الديون القديمة » (١٦٣٣) . له أيضا من الملاهى « برلمان الحب » عام ١٦٢٤ « والصورة » (١٦٢٩) « الوصى » (١٦٣٣). كتب تراجيكو ميديات على نهج فلتشر وهذه تحوى « فتاة الشرف » (١٦٢٨) « امرأة بمعنى الكلمة » (١٦٣٤) « العاشق الخجول » (١٦٣٦) وتوفى عام ١٦٤٠ .

نال ماسنجر من الاهتمام على اختلاف العصور ما لم ينله كثير من معاصريه فقد حظى بدراسات قيمة من كولردج ولزلى ستفن وسوينبرن . وكتاب « فليب ماسينجر » (١٦٢٠) لمؤلفه أ . هـ . كرويكشانك دراسة جديدة تضاف إلى هذه الدراسات . يقول كرويكشانك : إن ماسنجر – فى تمكنه من صنعة المسرح ومرونة إيقاعاته ورغبته على الصعيد الأخلاقى فى الإفادة من الرذيلة والفضيلة على السواء – نموذج لعصر كان حظه من الثقافة كبيرا : عصر كان يعوزه النسيج الأخلاقى وإن لم يكن عصرا فاسدا بالمعنى الدقيق لهذه الكلمة . وفى عبارة كرويكشانك هذه شئ كثير من الصدق .

كان ماسنجر يأخذ كثيرا عن شكسبير . وطريقة الشاعر فى الأخذ عن غيره من أهم المعايير التى تحدد طبيعته . فالشعراء غير الناضجين يحاكون ولكن الشعراء الناضجين يسرقون . غير الناضجين يشوهون ما يأخذونه أما الناضجون فيخلقون منه شيئا أحسن أو على الأقل شيئا مختلفا . الناضجون يصهرون سرقاتهم فى بوتقتهم الخاصة ويخرجون منها بشئ مختلف عن مادتهم الخام ولكن غير الناضجين يلقون بسرقاتهم فى قصائد ومسرحيات لا اتساق بها . إن الشعراء المجيدين يأخذون عادة

عن شعراء بعيدين عنهم زمنيا أو أغراب عن لغتهم أو مختلفين عنهم فى نوع اهتماماتهم فتشابمان أخذ عن سنيكا وشكسبير ووبستر أخذا عن مونتانى ولكن هؤلاء الثلاثة أحسنوا الانتفاع بما أخذوه . ونحن حين ننظر فى أخذ ماسنجر عن شكسبير لا يمكننا إلا الإقرار بأنه لا يحقق ما حققه الأستاذ . فالحس اللغوى عند ماسنجر أكبر بكثير من حسه بالأشياء وثمة ثغرة واضحة تفصل بين حواسه ومعجمه اللفظى . لقد كان موت شكسبير وتشابمان وميدلتون ووبستر وتورنير ودن إيذانا بانتهاء عصر ذهبى كان العقل والاحساس فيه على أتم وفاق . كانت الكلمات تستحيل إحساسا وكان الإحساس يستحيل كلمات . ويمجئ ماسينجر وملتون تم طلاق بائن بين العاطفة والفكر وحدث تفكك فى الحساسية لم تشف اللغة الانجليزية منه حتى اليوم .

جون مارستون :

وفى الفصل التاسع والأخير يتحدث إليوت عن جون مارستون : ولد مارستون عام ١٥٧٦ فى كوفنترى . تلقى دراسته فى جامعة أوكسفورد ثم درس القانون . اشترك مع بن چونسون وتشاپمان فى كتابة مسرحية « ايستوارد هو » (١٦٠٦) التى أغضبت الملك جيمز الأول وأدت إلى إلقاء مارستون وتشابمان فى السجن فترة من الزمن .

من بين ملاهيه التهكمية الأولى « تسلية جاك درم » (١٦٠٠) « ماتريده » (١٦٠٧) كتب أيضا « المحظية الهولندية » (١٦٠٥) وهى من ملاهى المؤامرة و « باراسيتيستر » (١٦٠٥) واقتفى فيها أثر بن چونسون . له ثلاث مآس هى « أنطونيو وميليدا » (١٦٠٢) « انتقام أنطونيو » « سوفونيسبا » . هجر الكتابة فى عام ١٦٠٧ واتجه إلى الكهنوت . توفى عام ١٦٣٤ .

لم ينل مارستون – بعكس ماسنجر – ما هو جدير به من الاهتمام ومازالت مسرحياته أرضا بكرا لم يرتدها أحد . وإذا كان أغلب معاصريه قد رسموا لأنفسهم صورة واضحة فى أذهان النقاد فإن صورته فى الأذهان مازالت بتراء يعتورها النقص . إن عيوبه واضحة بما فيه الكفاية ومزاياه مازالت مثارا للخلاف . والأسئلة التى يتعين على الناقد الحديث أن يجيب عنها هى : هل كان عند مارستون شئ يقوله ؟ وهل كان كاتبا مسرحيا حقيقيا أم مجرد كاتب أرغمته الظروف على كتابة التمثيليات ؟ . وإذا كان كاتبا مسرحيا حقيقيا فأى مسرحياته هى الأفضل ؟ لقد زعم بعض النقاد أنه شاعر أرغمته الحاجة على الكتابة فى شكل لا يحبه مثلما يضطر الكاتب الجاد فى

أيامنا هذه إلى إرضاء الجماهير . وردنا على ذلك أن الشعر الذى تحتوى عليه مسرحيات مارستون أجمل من أى شعر تحتوى عليه قصائده . وإذن فالزعم بأنه لجأ إلى المسرح مضطرا زعم لا يقوم على أساس . والحقيقة هى أنه بدأ حياته الأدبية بكتابة قصائد هجائية تهكمية كان يأمل أن تنتهى به إلى نيل الشهرة فلما وجد أنها ستنتهى به إلى السجن عدل عنها إلى كتابة المسرحيات . وقد لا تكون مسرحياته ممتازة فى حد ذاتها ولكن مما لا شك فيه أنها لا تخلو من مزايا . إنه كاتب يستحق الدراسة لأنه – على أقل تقدير – صاحب نغمة لاتخطئها الأذن وإذن فتفرده معوان لنا على فهم غيره . وهو إلى ذلك يمتاز بخاصة تتبدى أكثر ما تتبدى عند دوستويفسكى . فنحن نفترض أن ما يفرق بين المسرحية الشعرية والمسرحية النثرية هو لون من ازدواج الحدث فى أولاهما بحيث نشعر وكأنه يتم على مستويين مختلفين فى نفس الوقت . وهذا ما يميز المسرحية الشعرية أيضا عن الألجورية والرمزية . ففى الألجورية نعى اكتساء المجردات باللحم والدم وفى الرمزية نعى ابتعاد الكاتب ابتعادا مقصودا عن عالم الواقع . أما فى المسرحية الشعرية فنحن لانعى ذلك وعيا واضحا وإنما نحس بأن ثمة تيارا يجرى تحت سطح الأحداث البادية للعيان . وشخصيات دوستوفيسكى تحيا على مستويين : أولهما هو الذى نعرفه وثانيهما لا تعرفه غير تلك الشخصيات نفسها . وهذا بالضبط هو ما نجده عند مارستون . فهو يقدم لنا هذا الازدواج فى الحدث متوسلا إلى ذلك بجعل شخصياته تقول شيئا بينما يوحى ما تقوله بشئ آخر تماما . وليس ذلك بالكسب القليل .

١٠) ماذا يبقى من نقد إليوت ؟

ولكن هل معنى هذا أن نظرية إليوت النقدية معصومة من الخطأ فى كل تفاصيلها ، وأنه ليس فيها ما يثير الخلاف ؟

بديهى أن قيمة إليوت ، كأى ناقد آخر عظيم ، إنما تكمن فى خصب نظريته وقابليتها للإيحاء بالجديد من الأفكار* ، وأنها تطرح من الأسئلة أكثر مما تقدم من الإجابات .

فمن تحفظاتنا عليه أن نظريته النقدية غير متمشية تماما مع شعره . فهو فى الأولى كلاسيكى ، بينما يمتلئ شعره – والباكر منه بخاصة – بعناصر رومانسية تسللت إليه على الرغم منه ، وهى رواسب من قراءاته للرومانسيين والڤيكتوريين .

ومنها أنه جنح بعد عام ١٩٣٤ ، وهو عام صدور كتاب « وراء آلهة غريبة » إلى ترك آرائه السياسية والاجتماعية والدينية تؤثر فى حياده النقدى ، خلاف لنقده الجمالى الباكر .

ومنها أنه يوجز القول أحيانا بما يغمض معناه ، ويترك مجالا لاختلاف التفسير فيما كان يرمى إليه .

ومنها أن نقده لا يخلو من متناقضات ، وذبذبات فى الرأى ، كتقلب آرائه فى ملتون ، وجوته ، و د . هـ . لورنس .

ويبقى – بعد هذا كله ، وأكثر منه – أنه قد خلّف فى عصرنا أثرا لا يمحى ، وأعاد تقديم فترات كاملة من التراث الأدبى ، ورسم خريطة جديدة لتاريخ الشعر الانجليزى . أو كما يقول مؤرخ النقد رينيه ويليك فى مقالة له عنوانها « ت . س . إليوت » . (مجلة « ذاسيوانى رڤيو » يوليو ١٩٥٦) :

* ثمة دراسات نقدية حديثة ترى فى نقد إليوت الآن سبقا إلى معالجة قضايا معاصرة مثل معضلات الهرمنيوطيقا ، والمدخل الفينومينولوجى (الظاهراتى) إلى الأدب ، ومسألة موت المؤلف ، ودور القارئ فى عملية التفسير .

« ت . س . إليوت هو إلى حد بعيد أهم ناقد فى القرن العشرين فى العالم الناطق بالإنجليزية . وتأثيره فى ذوق العصر فى الشعر بالغ الوضوح » .

ويقول الناقد الإيطالى ماريو براتس فى فصل له عنوانه «ت . س . إليوت ناقداً» :

«لقد كان على أية حال زعيما للذوق وباذرا لبذور مثمرة . يجب أن يعجب المرء ، فى نطاق مهمة المصلح التى فرضها على ذاته ، بكل من الحماسة والاستقامة اللتين ظفرتا له بتقدير عالمى ، وكذلك الاتساق الأساسى حتى فى متناقضاته الظاهرية أو الجوهرية بالفعل » .

ويقول ناقد ثالث - د . س . سافيدج - فى كتابه « المبدأ الشخصى » :

« إن عمله قد أحدث تأثيرا لا ينمحى فى أذهان الأشد حساسية بين معاصريه على حين أن تأثيره فى كل من ممارسة ونظرية الشعر كان عظيما » .

وأخيرا فلنختتم بكلمة لناقد - كان هو نفسه شاعرا لا يستهان به على ضآلة إنتاجه - هو وليم إمبسون . وتكتسب آخر كلمة فى عبارة إمبسون دلالة خاصة لكونها صادرة عن رجل عرف الشرق الأقصى ، وعمل أستاذا للأدب الإنجليزى فى جامعات طوكيو وبكين . يقول إمبسون عن إليوت : « إن له تأثيرا بالغ النفاذ ، ربما لم يكن يختلف عن ريح شرقية » .

ت . س إليوت مفكراً سياسياً

تتمثل كتابات إليوت السياسية الأساسية فى كتابى « ملاحظات نحو تعريف الثقافة » و « فكرة مجتمع مسيحى » ، وتعليقاته على الأحداث الجارية فى مجلة «ذاكرايتريون» (المعيار) التى ظل يحررها فى الفترة من عام ١٩٢٢ إلى ١٩٣٩ ، وكذلك فى العديد من الملاحظات المتناثرة فى مختلف مقالاته ، ومحاضراته ، وأحاديثه .

وقبل أن أذكر أهم أفكار إليوت السياسية أود أن أوجه النظر إلى أمرين :

الأول : إنه مفكر مسيحى من الجناح المحافظ ، « كلاسيكى فى الأدب ، ملكى فى السياسة ، وأنجلو كاثوليكى فى الدين » على حد قوله* ، يتسم أسلوبه بالحذر البالغ والتحفظ ، ولا تعلو فيه نبرة الدعاية قط ، على خلاف الشائع فى كتابات عصرنا . والثانى : إنه مفكر مثالى يربط ربطا وثيقا بين السياسة والدين والفلسفة . مما يجعل من اللازم الإشارة إلى آرائه فى هذين الميدانين الأخيرين . قد لا يوافق القارئ على أغلب آرائه ، ولكن هذه المقالة لا ترى إلى الإقناع ، وإنما إلى العرض المجرد والتعريف .

ينطلق إليوت من إيمان مؤداه « أن علماء الأخلاق والفلاسفة هم الذين ينبغى أن يقدموا فى نهاية المطاف أسس علم السياسة » (« ذاكرايتريون » ، يوليو ١٩٣٣) ويرفض الإيمان بعقيدة التقدم التى سادت نهاية القرن التاسع عشر : « إن عقيدة التقدم لا تستطيع أن تجعل المستقبل يلوح لنا أكثر واقعية من الحاضر : فهذه عقيدة ترفضها حواسنا بلا هوادة . وإن مستقبلا يقع فى زمن لامتناه أو غير محدد لهو شئ لا نستطيع أن ندركه بحال من الأحوال » . فنحن نفشل فى « أن ندرك العلاقة الصائبة بين ما هو أبدى وما هو استشرافى ، وذلك بإسرافنا فى تقدير قيمة عصرنا » . إن « الذى لا يؤمن إلا بقيم هذا العالم يضع نفسه فى مأزق لأنه لو قدر لتقدم النوع الإنسانى أن يستمر ماظل الإنسان باقيا على هذه الأرض ، لغدا التقدم – كما قلت –

* ندم إليوت فيما بعد على الطريقة التى صاغ بها هذا التصريح ، وإن لم يتحول عن المعتقدات المتضمنة فيه قط . قال . « إنى أرى الآن خطر الإيحاء إلى الغرباء بأن العقيدة مبدأ سياسى أو بدعة أدبية جارية . وحصيلة ذلك كله إنما هى وضع مسرحى » .

مجرد تغير ، لأن قيم الإنسان ستتغير . وسيكون هذا العالم من القيم المتغيرة بلا جدوى لنا ، أو إذا قدر لتقدم النوع الإنسانى أن يستمر حتى يبلغ المجتمع حالة مثالية فستكون هذه الحالة التى يبلغها بلا قيمة وذلك ببساطة بسبب كمالها . ستكون ، على أحسن تقدير ، آلة ناعمة تجرى دون هدف ، وبيروقراطية فعالة لا معنى لها .. وبديهى أن فكرة الكمال الأرضى ينبغى أن تكون سكونية » . ذلك أن « الإنسان مهما تقدم بفعل إعادة التنظيم الاجتماعي والاقتصادي وعلم تحسين النسل وأى وسائل خارجية أخرى يقدر عليها علم العقل لن يعدو رغم ذلك أن يظل هو الإنسان الطبيعى الواقع على بعد لامتناه من الكمال . ولابد لنا من أن نؤكد أن الكمال ممكن للإنسان هنا والآن بقدر ما يمكن له أن يحققه فى أى مكان فى المستقبل .. وإن البشر بصفتهم الفردية لن يصلوا قط إلى أى شئ أعلى مما بلغه القديسون . غير أنه فى أى مكان وفى أى عصر قد يولد قديس آخر .. ومثل هذا الإدراك العادل للعلاقات الباقية بين ما هو باق وماهو متغير ينبغى أن يجعلنا – من ناحية – ندرك عصرنا الخاص فى ضوء تناسب أفضل مع العصور السابقة والعصور الآتية .. ويذكرنا أساسا بأن مشكلاتنا وواجباتنا كأفراد لا تختلف عما كانت عليه لدى أفراد آخرين فى أى عصر ، وكذلك الفرص المتاحة لنا » (« ذاكرايتريون » ، أكتوبر ١٩٣٢) .

وفى مقالة « الكاثوليكية والنظام الدولى » المنشورة فى كتابه « مقالات قديمة وحديثة » (لندن ، دار فيبر وفيبر للنشر ، ١٩٣٦) يخبرنا إليوت بأنه ينبغى علينا أن « نطبق تاريخ مدينتنا بأكمله على ضروراتنا الخاصة » ويحثنا على أن نستبقى فى أذهاننا « الإشارة الأفلاطونية إلى إنه ليس فى هذا العالم ماهو جدى تماما .. وهذا اللاشئ يشمل بطبيعة الحال إطالة أمد وجود الإنسان فى العالم » . وفى هذا الكتاب ذاته يلتزم بـ « الاعتقاد المستميت بأن نظاما عالميا مسيحيا ، وبأن النظام العالمى المسيحى ، هو الوحيد الذى سيكون مجديا من أى وجهة نظر » . فإليوت يعتبر أن «الفكر المسيحى والكاثوليكى ، حين يعمل فى ميدان علم الاجتماع ، هو وحده الذى يستطيع أن يخلصنا من الحدود المتطرفة التى لاتعدو أن تخلق خلطا أكبر حينما تلتقى» . ويكرر : « إن التوحيد الإيجابى الوحيد للعالم – فيما نعتقد – توحيد دينى . ولسنا نعنى بهذا ببساطة الخضوع العالمى لهرمية كنسية على النطاق العالمى وإنما نعنى وحدة ثقافية فى الدين – وهو أمر مختلف عن مجرد الوحدة الثقافية » . وعلة ذلك أن «المفكر المسيحى – وأعنى بذلك الشخص الذى يحاول ، عن وعى وبضمير حى ، أن

يفسر لنفسه السلسلة التى تنتهى بالإيمان - أكثر مما أعنى المدافع علنا عن الدين - يتقدم من طريق الرفض والإلغاء . فهو يجد أن العالم على النحو الفلانى ، ويجد أن طابعه لا تفسره أى نظرية غير دينية . ومن بين الأديان يجد أن المسيحية ، والمسيحية الكاثوليكية ، تفسر - على أكثر الأنحاء إقناعا - العالم ، وخاصة العالم الخلقى بداخلنا : وهكذا فإنه من طريق ما يدعوه نيومان بـ « أسباب قوية ومتفقة » يجد نفسه ملتزما ، على نحو لا ينفصم ، بعقائد التجسد » . إن «المسيحى مضطر إلى أن يفحص كل مقدماته وإلى أن يحاول البدء من الحدود والفروض الأساسية » . وفى مجلة « ذاكرايتريون » (يوليو ١٩٢٦) يقول إليوت : « ينبغى علينا أن نجد إيماننا الخاص حتى إذا نحن وجدناه أن نحارب من أجله ضد كل العقائد الأخرى » . فأنت «أينما وجدت تفكيرا واضحا ، فإن المفكر إما أن يكون مسيحيا أو ملحدا» (ذاكرايتريون » ١٩٢٨ - ١٩٢٩) .

وفى كتاب « مقالات قديمة وحديثة » يقول إليوت : « إن المهرطق ، سواء سمى نفسه فاشيا أو شيوعيا أو ديمقراطيا أو عقلانيا ، دائما ما يعتنق مثلا عليا دنيا ، ويتوقع أشياء كبيرة » . فـ « الأنظمة الزمنية لا ينبغي أن تسعى إلى إزالة المعاناة دون أن تصل بالطبيعة الإنسانية ، فى الوقت ذاته ، إلى مرحلة الكمال » و « تصور الحرية الفردية ينبغى أن يقوم على الأهمية الفردية لكل نفس ، والمعرفة بأن كل إنسان مسئول فى نهاية المطاف عن خلاصه أو هلاكه الشخصى وما يستتبعه ذلك من إلزام المجتمع بأن يتيح لكل فرد فرصة تنمية إنسانيته الكاملة . غير أنه مالم ينظر إلى هذه الإنسانية دائما من حيث علاقتها بالله ، فقد يكون لنا أن نتوقع أن نجد حبا مسرفا للكائنات المخلوقة ، أو أن نجد بعبارة أخرى مذهبا إنسانيا يؤدى إلى إرغام حقيقى للكائنات الإنسانية على ما يعده سائر بنى الإنسان مصلحتهم » . ويقول إليوت إن « ثمة مغالطة فى الديمقراطية ، مثلا ، تكمن فى افتراض أن أغلبية البشر الطبيعيين ، وغير المستعدين لأن يولدوا من جديد ، على استعداد لأن يتقبلوا الأشياء الصحيحة » .

وتنقلنا هذه الملحوظة الأخيرة إلى بحث موقف إليوت من الديمقراطية . يقول فى عدد « ذاكرايتريون » (ديسمبر ١٩٢٨) : « إن الديمقراطية الحقة هى دائما ديمقراطية مقيدة لا تستطيع أن تزدهر إلا مع بعض الحقوق والمسئوليات الوراثية » . «إن السؤال الحديث كما يصاغ عادة هو : إن الديمقراطية قد ماتت ، فما الذى يحل محلها ؟ على حين أنه كان ينبغى أن يكون : لقد تحطم إطار الديمقراطية ، فكيف

يمكننا بالمواد الموجودة بين أيدينا أن نصنع هيكلا جديدا تستطيع الديمقراطية أن تعيش فيه ؟ » .

ويقول : « يلوح لى أن النتيجة العامة لتجاهل الدين لا تعدو أن تكون هى أن ينقل العامة عواطفهم الدينية إلى النظريات السياسية » . وعلى هذا يعلق أحد الكتاب بقوله إنه عندما تقدم الشيوعية على أنها نوع من الإيمان بما وراء الطبيعة فإنها تكون شعوذة . ويضيف إليوت : « ونفس الشئ يصدق على الفاشية وعلى القومية المتطرفة » .

وفى عدد يوليو ١٩٢٩ من « ذاكرايتريون » لاحظ إليوت أن المذاهب السياسية الحديثة ، إلى جانب خنقها الروح الإنسانى ، تتطلب من الإنسان ولاء كليا لها . إنها « تغذو توق الإنسان إلى أن يؤمن بشئ ما : ذلك التوق المشجى ، عندما لا يكون مأسويا ، والذى هو ، فى الوقت ذاته ، ملهوى دائما » . وقد حدث فى أوربا ، فى حوالى العشرينيات والثلاثينيات ، دحض عنيف للديمقراطية وجدنا فيه أن « المثقفين والعامة والرجعيين والشيوعيين وصحافة الملايين وعرائض الثوريين جنحت إلى الاتفاق فى الرأى أكثر فأكثر » . ولكن إليوت لا يرحب بهذا الدحض بكل قلبه : «لا أستطيع أن أشاركهم بحماس هذا الدحض النشيط للديمقراطية » . وهو يدرك الحقيقة الماثلة فى أن المؤسسات الديمقراطية الحديثة قد تدهورت ولكنه يتقدم بمفهوم جديد للديمقراطية : « لايمكن للديمقراطية الحقيقية .. أن تزدهر إلا مع بعض الحدود التى تفرضها حقوق ومسئوليات وراثية . فكيف يتسنى لنا أن نقيم بناء جديدا يمكن للديمقراطية أن تعيش فيه ؟ ولايمكن إقامة ذلك البناء الجديد الذى يمكن للديمقراطية أن تعيش فيه إلا إذا أعدنا إدخال فكرة الولاء لملك يجسد فكرة الأمة » .

ويضع إليوت إيمانه الدينى فى مقابل المذهب الإنسانى : « إن حماس المذهب الإنسانى حين لا يضبطه نظام عقيدة دينية مضبوطة يكون دائما خطرا ومؤذيا » («ذاكرايتريون » ، أكتوبر ١٩٣١) . وعن هربرت ريد يقول : « أحيانا عندما أقرأ كتيبات هربرت الفوضوية المشتعلة يساورنى انطباع بأنى أقرأ أقوال ليبرالى من القرن التاسع عشر تقادم عليه العهد » .

كذلك يرى إليوت « أن القضية الحقيقية فى عصرنا ليست بين من يؤمنون باللجوء إلى الحرب ومن لا يؤمنون بذلك : فإن الحدود بين هذين الموقفين بالغة الغموض وإنما القضية الحقيقية بين الدنيويين – مهما كانت الفلسفة السياسية أو الخلقية التى يظاهرونها – وأعداء الدنيويين : بين من لا يؤمنون إلا بالقيم القابلة للتحقق فى الزمان

وعلى الأرض ، ومن يؤمنون أيضا بقيم تتحقق خارج الزمان » («ذاكرايتريون» ، أكتوبر ١٩٣٦) .

ويحاول إليوت تصحيح الصورة التى استقرت لماكياڤيلى فى الأذهان فيقول : «يلوح لى أيضا أن ماكياڤيلى مفكر أمين وليس بالسياسى .. إنه شخص بسيط لا براعة لديه فى السياسة العملية .. وهذا هو أحد الاختلافات بين ماكياڤيلى وشارل موراس من ناحية ، وموسولينى من ناحية أخرى » (« ذاكرايتريون » أبريل ١٩٢٨) .

ورغم عداء إليوت للشيوعية فإنه لا يستهين بثقلها : « إن الميزة الكبرى للشيوعية هى نفس الميزة الموجودة فى الكنيسة الكاثوليكية : وهى أن فيها شيئا تستطيع أن تدركه العقول على جميع المستويات » . وربما كان من أهم أسباب عدائه لها تقديمها الضرورات الاقتصادية على علم الأخلاق والدين : « يقال لنا بصفة دائمة إن المشاكل الاقتصادية لا تحتمل الانتظار : وإنه ليعادل ذلك صدقا أن المشاكل الأخلاقية والروحية لا تحتمل الانتظار فقد انتظرت فعلا بما فيه الكفاية » . والمشكلة ، فى نظر إليوت ، سيكولوجية أساسا : فالإنسان يستطيع أن « يتحمل غياب كل الأشياء التى يقول لنا الاقتصاديون إنهم يحتاجون إليها أكثر من غيرها ، وذلك بكل حيوية ، ماداموا لا يشعرون بالملل » . « لقد رأى بنو اسرائيل المشكلة الاقتصادية .. ولكن مشكلتهم الحقيقية كانت هى الافتقار إلى الوحى ، أو – بمعنى آخر – الملل » . ويعترف إليوت بأن الاقتصاد الرأسمالى الحديث « ليس لديه حل لهذه المشكلة الباقية : مشكلة ملل الفرد » .

وتوضح مقالة نشرها إليوت فى « ذاكرايتريون » (أبريل ١٩٣٥) عداء إليوت للرأسمالية أيضا ، باعتباره مفكراً دينيا ، يحن إلى استقرار العصور الوسطى ، وثبات تركيبها الاجتماعى وعلاقات الانتاج فيها . ورغم محافظته يرى فى كتابات المحافظين – كونستون تشرشل – نفس الزيف الذى يراه لدى الأحرار . وحين تنشب الحرب الأهلية الإسبانية يرفض إليوت أن يتخذ موقفا : لا مع الجمهوريين ولا مع أنصار فرانكو . فهذه الحرب فى نظره حرب أيديولوجيات ليس أيها بالمرضى تماما ، ولا الكفيل بتحقيق سلام دائم .

وتوضح كتابات إليوت السياسية – مهما لاحت ، من منظور اليوم ، عتيقة الطراز – تعقد فكره وشموله ، وإدراكه للأخطار التى ينطوى عليها ميل مختلف الأيديولوجيات إلى الإسراف فى تبسيط الأمور . إنه محلل عقلى دقيق . ولا يستطيع المرء ، مهما اختلف معه ، أن ينكر عليه أمانته الفكرية .

المختار

من نقد اليوت

كتب

مختارات من كتاب

الغابة المقدسة

(١٩٢٠)

مقالات عن الشعر والنقد

إلى هـ . و . إ .

« Tacuit et fecit »

« فعلا ، لا قولا »

ظهرت بعض هذه المقالات ، فى شكلها الحالى أو فى شكل أشد بدائية ، فى « ذاتايمز ليترارى سپلمنت » (ملحق التايمز الأدبى) ، « ذا أثينيوم » ، « آرت آند لترز » (الفن والأدب) « ذا إيجوست » (محب ذاته) . ويود المؤلف أن يعرب عن شكره لمحررى هذه الدوريات .

تصدير لطبعة ١٩٢٨

كنت قد انتويت ، عندما أن أوان إعداد طبعة ثانية من هذا الكتاب ، أن أراجع بعض مقالاته . بيد أنى وجدت هذه العملية متعذرة التحقيق ، بل وقد تكون غير مستحسنة . ذلك أنى اكتشفت أن ماكان يجرى فى ذهنى ، خلال ثمانى سنوات ، لم يكن تغيرا أو انقلابا فى الرأى قدر ما كان توسعا أو نموا فى الاهتمامات . من الحق أن فى الكتاب أخطاء أسلوبية آسف لها وأخص بالذكر منها ماأراه فى كثير من المواضع من تصلب وادعاء للجد البابوى قد يرهقان كثيرا من القراء . ولكن هذه العيوب ، مثل سائر عيوب الكتاب ، أشد سرياناً فيه من أن يمكن إصلاحها . والسبيل الوحيد لإصلاحها هو أن أؤلف كتابا آخر .

من المؤكد أن أموراً كثيرة قد حدثت ، وأن كتبا كثيرة هامة عن نظرية النقد وتطبيقه قد ظهرت أثناء هذه السنوات الثمانى ، بحيث أن القيمة الأساسية التى تبقى لهذا الكتاب – إن بقيت له أى قيمة – هى أنه وثيقة لعصره . وهذا سبب آخر جعلنى لا

أغير منه شيئا . لقد كتبت مقالاته بين سنة ١٩١٧ وسنة ١٩٢٠ وكانت تمثل ، من ثمة ، النقلة من الفترة السابقة للحرب مباشرة إلى الفترة التى تلت الحرب . وقد كتبت أغلبها أثناء حياة « الأثينيوم » ، تلك الحياة الوجيزة المتألقة ، عندما كان يرأس تحريرها مستر ميدلتون مرى . وكتبت بعضها بناء على دعوة مستر مرى المباشرة . كنا فى تلك السنين نناضل كى نحيى الاتصالات القديمة ونخلق اتصالات جديدة . وإنى لأعتقد أن إدراك مستر مرى وإدراكى لطبيعة اتجاهاتنا قد ازداد اليوم بعض الشئ عما كان عليه فى تلك الأيام .

إنه لتبسيط مصطنع ، ويجب أن يتلقى بحذر ، عندما أقول : إن المشكلة التى تتجلى فى هذه المقالات ، والتى تضفى عليها ماقد يكون لها من وحدة ، هى مشكلة نزاهة الشعر ، مع التأكيد المستمر بأننا عندما نتناول الشعر فيجب أن نتناوله ، فى المحل الأول ، باعتباره شعرا لا باعتباره شيئا آخر . وفى ذلك الوقت حركتنى كثيرا وأعانتنى كتابات ريمى دى جورمون فى النقد . وإنى أقر بهذا التأثير ، وأعترف بأننى مدين له ، ولا أنكره بحال من الأحوال عندما أتجاوزه إلى مشكلة أخرى لم أتناولها فى هذا الكتاب . وهى مشكلة العلاقة بين الشعر وبين الحياة الروحية والاجتماعية لعصره والعصور الأخرى . إن هذا الكتاب – من الناحية المنطقية ومن الناحية التاريخية – هو نقطة انطلاقى . ولست أرفضه على وجه العموم . ولذلك فإنى أسأل القارئ الذى يكون لديه من السماحة ما يجعله يعده أكبر من مجرد مجموعة من المقالات والمراجعات أن يكون لديه من الصبر ما يجعله يعده مدخلا إلى موضوع آخر أكبر وأصعب .

إن الشعر تسلية راقية : ولست أعنى بذلك أنه تسلية لأهل الطبقة الراقية . إنى أسميه تسلية ، « تسلية تلهى السراة » Pour distraire les honnets gens لا لأن كلمة « التسلية » وصف صادق له ولكن لأنك إذا وصفته بأى شئ آخر ، فمن المحتمل أن تزداد ابتعادا عن الصدق . وإذا نحن فكرنا فى طبيعة هذه التسلية فلن نجد الشعر مسليا . ولكننا فى أى شئ آخر يلوح أنه هو الشعر فسنجد أنفسنا أمام مصاعب أشد . إن تحديدنا لفائدة لون من ألوان الشعر قد لا يستوعب فائدة سائر ألوانه ، ولعله لن ينطبق عليها . أو إذا كان تحديدنا ينطبق على كل ألوان الشعر فإنه سيكون مسرف التعميم إلى الحد الذى يسلبه كل معنى . لن يجدينا أن نتحدث عن «الانفعال الذى يسترجعه صاحبه فى هدوء» لأن هذه الجملة ليست إلا وصف شاعر واحد لطريقته الخاصة فى الكتابة. ولن يجدينا أن نسمى الشعر «نقدا للحياة» لأنه لا

يوجد هناك ماهو أشد برودا من هذه الجملة فى نظر من خبر الدهشة الكاملة ، والعلو الكامل ، اللذين تجلبهما كل خبرة شعرية جديدة . من المحقق أيضا أن الشعر ليس غرساً لمبادئ الأخلاق ، وليس توجيها سياسيا ، وليس دينا ، أو معادلاً للدين ، إلا إذا أسأنا استخدام الكلمات إساءة فظة . من المحقق أن الشعر يفوق ويتجاوز ويختلف اختلافا كاملا عن أى مجموعة من البيانات النفسية عن عقول الشعراء أو عن تاريخ العصر الذى كتب فيه ، لأننا لا نستطيع أن ننظر إليه على هذا النحو أو ذاك إلا إذا اعترفنا أولا بأن له قيمة من الناحية الشعرية الصرف .

من هنا يحق لنا فى نقد الشعر أن ننطلق - بما نملكه من حساسية وما نملكه من معرفة بسائر الأشعار - من مبدأ مؤداه أن الشعر كلمات ممتازة ، فى ترتيب ممتاز ، وعروض ممتاز . هذا هو ما يسمى بتكنيك النظم . بيد أننا نلاحظ أننا لا نستطيع أن نعرف حتى تكنيك النظم . فنحن لا نستطيع أن نحدد عند أى نقطة يبدأ « التكنيك » وعند أى نقطة ينتهى . وإذا نحن أضفنا إليه « تكنيك الشعور » فلن تؤتى هذه العبارة الذلقة من ثمرة غير أن تزداد بنا ابتعادا . إن كل ما يمكننا أن نقوله هو أن القصيدة ، بمعنى من المعانى ، ذات حياة خاصة بها - وأن أجزاءها تشكل شيئا بالغ الاختلاف عن أى بنية من البيانات التاريخية الحسنة الترتيب عن تاريخ حياة أصحابها ، وأن الشعور أو الانفعال أو الرؤيا الناتجة من القصيدة شئ مختلف عن الشعور أو الانفعال أو الرؤيا الموجودة فى عقل الشاعر .

ومن المؤكد - من الناحية الأخرى - أن للشعر صلة بالأخلاق ، وبالدين ، أو حتى بالسياسة رغم أننا لا نستطيع تحديد كنه هذه الصلة . وإذا سألت نفسى (مقارنا بين شعراء من مستوى عال) عن السبب فى إيثارى شعر دانتى على شعر شكسبير ، لقلت : إن السبب هو أن شعر دانتى ، فيما يلوح لى ، يمثل موقفا أحكم من لغز الحياة . فى هذه المسائل ، وفى مسائل أخرى لا يمكننا تجنبها ، يلوح أننا نخرج من منطقة نقد « الشعر » ومن ثم فنحن عاجزون عن التوقف عند أى نقطة معينة. وخير ما يمكننا أن نأمل فى أن نحققه هو أن نتفق على نقطة للانطلاق . وذلك جزئيا هو موضوع هذا الكتاب .

ت . س . إ

مارس ١٩٢٨

مقدمة (١٩٢٠)

إنه لمن المرضى لأى إنسان يمكنه أن يستشعر مسرات العدالة أن يكفر عما سلف منه في حق كاتب انتقص من قدره ، على نحو غامض ، طوال سنوات . إن أغلاط ماثيو أرنولد وزلاته ليست أقل وضوحا لناظرى الآن عما كانت عليه منذ اثنى عشر عاما خلت ، وذلك بعد إعجابى الأول به . ولكنى آمل الآن ، عند إعادتى قراءة بعض نثره بمزيد من العناية ، أن أتمكن من تقدير موقفه على نحو أفضل . وما يجعل أرنولد يلوح أكثر أهمية هو أنه لو كان معاصراً لنا فى هذه الفترة بالضبط لتعين عليه أن يعيد القيام بكل مجهوداته . إن عددا معقولا من الأشخاص قد انهمك فيما يدعى بالكتابة « النقدية » غير أنه ليس هناك أى نتيجة تقررت على نحو أوطد مما كانت عليه فى عام ١٨٦٥ . ففى المقالة الأولى من السلسلة الأولى من كتاب « مقالات فى النقد » نقرأ ما يلى :

« لاح لى منذ زمن طويل أن فورة النشاط الخلاق فى أدبنا ، خلال الربع الأول من هذا القرن ، يشوبها فى الحقيقة شئ من الفجاجة ، وأن منتجاته – لهذا السبب – قد قضى على أغلبها ، رغم الآمال المتفائلة التى عقدت وما زالت تعقد عليها ، بألا تكاد تكون أكثر دواما من نتاج فترات أقل منها فخامة بكثير . وتتبع هذه الفجاجة من أنها قد تقدمت دون معلومات ملائمة ودون مادة كافية تعمل عليها . أو بمعنى آخر ، فإن الشعر الإنجليزى فى الربع الأول من هذا القرن ، مع وفرة طاقته ، ووفرة قواه الخلاقة ، لم يكن يعرف بما فيه الكفاية . وهذا هو ما يجعل بيرون فارغا من المادة إلى هذا الحد ، وشلى مفتقرا إلى الاتساق كل هذا الافتقار ، بل ووردزورث – رغم عمقه – مفتقرا إلى الاكتمال والتنوع » .

وعلى قدر علمى ، لم ينجح أحد قط فى نقض هذا الحكم على جيل الرومانسيين بل إنه ، على قدر علمى، لم يؤثر كثيرا فى الرأى العام . ذلك أنه ما إن يتقبل شاعر حتى نجد أن صيته لا يزعجه شئ ، إن خيرا وإن شرا . وقد كان الأثر الذى أحدثه رأى أرنولد من الضآلة إلى الحد الذى يحتمل معه أن يكون قوله منطبقا على الربع الأول من القرن العشرين قدر انطباقه على الربع الأول من القرن التاسع عشر . وبعد ذلك بجمل قلائل يفصح أرنولد عن طبيعة الداء :

« فى بلاد اليونان فى عصر پندار وسوفوكليس ، وفى انجلترا شكسبير ، كان الشاعر يعيش فى تيار من الأفكار قادر ، إلى أقصى درجة ، على بعث الحياة وتغذية القدرة على الخلق . كان المجتمع ، بأكمل معانى الكلمة ، يتخلله الفكر المتجدد ، الذكى والحى . ومثل هذا الوضع هو الأساس الحق لممارسة القدرة على الخلق ، حيث إنها تجد فيه بياناتها ومواردها ، على أهبة الاستعداد لأن تتناولها اليد . وكل كتب العالم وكل قراءاته إنما تنحصر قيمتها فى الإعانة على ذلك » .

ويومىء أرنولد ، عند هذه النقطة ، إلى مركز الاهتمام والنشاط فى الذكاء النقدى . ويكاد يكون بوسعنا ، عند هذه النقطة ، أن نقول إن نشاط أرنولد النقدى قد توقف عند إدراك هذا . لقد كان أرنولد خليقا بأن يغدو ناقدا فى مجتمع تدرس فيه الفنون دراسة جادة ويحترم فيه فن الكتابة . وكم كان يكون من المدهش أن يشغل رجل ، مثل أرنولد ، نفسه بفن الرواية ، وأن يقارن ثاكرى بفلوبير ، وأن يحلل عمل ديكنز ، وأن يبين لمواطنيه ، على وجه الدقة ، السبب فى أن مؤلفة « أموس بارتون » كاتبة أشد جدية من ديكنز ، والسبب فى أن مؤلف « ديرپارم La Chartreuse Deparme أشد جدية من هذين الاثنين ؟ لم يكن أرنولد فى كتابيه «الثقافة والفوضى» و « الأدب والدوجما » مشغولا بإقرار نقد قدر ما كان مشغولا بمهاجمة ماهو غير نقدى . والفرق بين الحالتين هو أنه على حين يمكن أداء شئ فى العمل البناء ، فإن العمل الهدام ينبغى أن يعاد أداؤه على نحو مستمر . أضف إلى ذلك أن أرنولد ، فى هدمه ، خرج للصيد خارج منطقة الأدب كلية ، وكان الكثير من صيده سياسيا ، لا تمسه الأفكار ولا تخترقه . وهذا النشاط من جانب أرنولد أمر ينبغى أن نأسف له ، وربما كان من الممكن أن يؤدى على نحو فعال ، وإن لم يكن بمثل هذا النظام ، بواسطة حوارى له (لو أنه كان هناك حواريون) يشغل منصب رئيس تحرير جريدة . وليس أرنولد هو الملوم : فقد بدد قوته ، مثلما يفعل أناس أكثر تفوقا فى بعض الأحيان ، لأنه وجد شيئا ينبغى عمله ، وليس هناك من يؤديه غيره – وإن الإغراء الذى يراود أى إنسان مهتم بالأفكار ، وبالأدب فى المحل الأول ، ويدعوه إلى أن ينحى الأرض جانبا إلى أن يخلى المنطقة بأكملها أولا إنما هو إغراء لا يكاد يقاوم . وقد نجح بعض الأشخاص ، مثل المستر ويلز والمستر تشسترتون ، فى هذه المهنة الأخيرة – مهنة تنظيم البيت – وجذبوا من الاهتمام أكثر مما جذبه أرنولد بكثير ، إلى الحد الذى يتعين علينا معه أن ننتهى إلى أن ذلك كان ، يقينا ، هو الدور الذى يناسبهم ، وأنهم أحسنوا صنعا لأنفسهم بتنحيتهم الأدب جانبا .

وليس الأمر مقصورا على أن الناقد يجد ما يغريه بالخروج من نطاق النقد . فإن النقد بمعناه الصحيح يكشف عن جدب الأفكار وضمور الحساسية إلى الحد الذى نجد معه أن الرجال الذى كان يجمل بهم أن يحتفظوا بقدرتهم النقدية من أجل تحسين عملهم الخلاق يجدون ما يغريهم بأن يتجهوا إلى النقد . ولست أنوى أن أصل من هذا إلى الاستنتاج الأحمق عادة والقائل بأن ملكة « الخلق » « أعلى » من ملكة النقد . فعندما يكون ذهن خلاق أفضل من غيره ، كثيرا ما يكون السبب هو أن الذهن الأفضل هو الذهن الأكثر نقدية . غير أن البنية الكبيرة من عمل النقد يمكن أن تقوم بها أذهان من الطبقة الثانية ، وهذه الأذهان التى من الطبقة الثانية هى ، بالضبط ، التى يصعب العثور عليها . فهى ضرورية للتداول السريع للأفكار . إن صحافة الدوريات – أو الدورية الأدبية المثالية – أداة للنقل . والصحافة الدورية الأدبية تعتمد على وجود عدد كاف من عقول الطبقة الثانية (ولا أقول « الدرجة الثانية » لأن هذا التعبير الأخير أشد تحقيرا مما ينبغى) تمدها بمادتها . وهذه العقول ضرورية لذلك « التيار من الأفكار » « وذلك » « المجتمع الذى يسرى فيه فكر متجدد » اللذين يتحدث عنهما أرنولد .

إنها لهرطقة دائمة فى الثقافة الإنجليزية أن نعتقد أن الشئ الوحيد الذى يهم هو الذهن الذى من الطبقة الأولى ، أو العبقرى ، أو الرجل العظيم ، وأنه يكون متوحدا ، ينتج خير ما ينتج فى أقل البيئات مواتاة ، ولعلها أن تكون المدرسة الخاصة ، وأنه من المحتمل جدا أن يكون وجود مثل هذا العدد الكبير من أذهان الطبقة الثانية فى باريس من علائم انخفاض المستوى . وإذا كان ينشر فى لندن شعر ردئ أكثر مما ينبغى ، فإنه لا يعن لنا أن نرفع من مستوياتنا ، أو نفعل أى شئ من أجل تعليم المتشاعرين . والعلاج هو : أن نطردهم . وهأنذا أسوق من كلمات مستر إدموند جوس(١) :

« مالم نفعل شيئا لإيقاف هذا الفيضان من التشاعر ، فإن فن الشعر لن يغدو من فضول القول فحسب ، وإنما سيغدو مضحكا أيضا . إن الشعر ليس وصفة ، يتمكن ألف شابة وشاب من إجادتها فى أسبوع ، دون أى تدريب ، وإن مجرد الحقيقة الماثلة فى أنه يلوح الآن أنه يمارس بهذه البساطة فى كل مكان تكفى لتثبت أن خطأ ما قد دب إلى معاييرنا ... إن هذا كله خطأ ، وسيؤدى بنا إلى الهوة ، كخنازير جدارين الكثيرة ، إذا نحن لم نقاومه » .

(١) صنداى تايمز : ٣٠ مايو ١٩٢٠ .

ونحن نوافق تماما على أن الشعر ليس وصفة . ولكن ما الذى يقترح مستر جوس أن نفعله ؟ لو كان مستر جوس قد وجد نفسه فى غمرة فيضان التشاعر ، فى عهد الملكة إليزابيث ، فكيف كان يتصرف ؟ أكان يوقف ذلك الفيضان ؟ وما هى هذه الهوة بالضبط ؟ وإذا كان هناك «خطأ ما قد دب إلى معاييرنا» فهل يقع الغلط بأكمله على جيل الشباب الذى لا يشعر بوجود أى سلطة ينبغى عليه أن يحترمها ؟ إنه لجزء من مهمة الناقد أن يحافظ على الموروث – حيثما وجد موروث صالح . إنه لجزء من مهمته أن يرى الأدب بثبات ، وأن يراه كاملا ، بمعنى ألا يراه فى ظل القداسة التى يسبغها عليه الزمن وإنما يراه وراء حدود الزمن ، وأن يرى أفضل أعمال عصرنا وأفضل أعمال الألفين وخمسمائة الأعوام الأخيرة بنفس العين[١] .

وإنه لجزء من مهمته أن يساعد المتشاعر على أن يفهم حدوده . فالمتشاعر الذى يفهم حدوده خليق بأن يكون واحدا من أذهان الطبقة الثانية المفيدة ، أو أن يكون شاعرا ثانويا جيدا (وهو شئ بالغ الندرة) أو ناقدا آخر جيدا . أما عن أذهان الطبقة الأولى ، عندما يتصادف ظهورها ، فلن يسيئها وجود « تيار من الأفكار » ، وإن الوحدة التى ستخلع عليها دائما وفى كل مكان لأمر مختلف تماما عن العزلة أو مملكة من الأموات .

ملحوظة – ربما كان لى أن أزكى – على سبيل القدوة – للنقاد الراغبين فى تقويم بعض البدع الشعرية الفاشية فى عصرنا الحاضر ، القطعة التالية من كاتب لا يمكن اتهامه بالتساهل الرخو ، وينبغى أن يقر بعدالة نقده حتى من يشعرون بانحياز قوى إلى مدرسة الشعراء الذين ينقدهم :

« ومع ذلك فإن الجهد العظيم ، إذ توجهه قدرات عظيمة ، لا يضيع كلية قط فلئن كانوا كثيرا ما يرمون بفطنتهم على مجازات مغربة زائفة ، فقد كانوا بالمثل يقعون أحيانا على حقيقة غير متوقعة : ولئن كانت مجازاتهم تتسم بالاغراب ، فإنها كثيرا ما تكون جديرةً بأن تنقل . فلكى يكتب المرء على مستواهم ، كان من الضرورى – على الأقل – أن يقرأ ويفكر . وليس بمستطاع أحد أن يولد شاعرا ميتافيزيقيا ، ولا أن يصطنع رفعة كاتب بأوصاف منقولة من أوصاف ، أو بمحاكيات مستعارة من محاكيات ، أو بصور تقليدية ، أو تشبيهات موروثة أو مواتاة قافية ، أو ذرابة مقاطع .

(١) ينبغى أن نقر بأن أرنولد كثيرا ما يعطينا انطباعا بأنه يرى الأساتذة الذين يورد مقتطفات من أعمالهم على أنهم أدب منزل ، أكثر منهم أساتذة .

« ولدى مطالعة أعمال هذا النوع من الكتاب ، يجهد الذهن إما تذكرا أو بحثا : فالشئ الذى سبق تعلمه يسترجع ، أو يفحص شئ جديد . ولئن كانت عظمتهم قلما ترفع ، فإن مضاءهم كثيرا ما يدهش . ولئن كان الخيال لا يشبع دائما ، فإن قوى التأمل والمقارنة تستخدم على الأقل . وفى بنية المواد التى قذف بها السخف المبتكر معا ، يمكن أحيانا أن نجد فطنة صادقة ومعرفة نافعة مدفونتين ، ربما فى غمرة غلظة التعبير ، ولكنهما نافعتان لمن يعرفون قيمتهما. ومن شأنهما ، حين يبسطا إلى درجة الوضوح ، ويصقلا إلى درجة الرشاقة ، أن يضفيا ألقا على أعمال أشد ملائمة ، وإن تكن أقل حظا من وفرة العاطفة » – جونسون ، حياة كاولى .

Infravit Pinacothecam senex canus exercitati vultus et qui videretur nescio quid magnum promittere, sed eultu non proinde speciosus, ut facile appareret eum ex hac nota litteratum esse , quos odisse divites solent ... ego inquit “poeta sum et ut spero , non humillimi spiritus, si modo coronis aliquid credendum est, quas etiam ad immeritos deferre gratia solet ” . - Petronius .

« وأقبل على القاعة شيخ أبيض الشعر . كان ، إذا حكمنا من وجهه ، متعبا ، وإن لاح أنه يعد بشئ عظيم ،رغم أنه كان أشعث المظهر ، إلى الحد الذى اتضح تماما معه أنه ، بهذه الصفة ، من رجال الأدب ، من الطراز الذى يمقته الأغنياء ... قال : «إنى لشاعر ، وشاعر ليس بالضئيل الحظ من الخيال فيما أرجو ، إذا كان بوسع المرء أساسا أن يحكم على أساس تيجان الشرف التى يستطيع عرفان الجميل أن يخلعها حتى على الرؤوس المتواضعة » – پترونيوس .

فهرس*

(*) ترجمت الفهارس الكاملة لكل كتاب ، كى يلم القارئ بفكرة عن محتوياته ، ولكن دون أن أدرج بالضرورة شيئاً من كل مقالة فى كتابى هذا (م).

الناقد الكامل

(١٩٢٠)

" Eriger en lois ses impressions personnelles,

c'est le grand effort d'un homme s'il est sincére " Letters à Amazone.

« أن يقيم انطباعاته الشخصية على شكل قوانين ـ ذاك هو الجهد الكبير للإنسان إذا كان مخلصاً » رسائل إلى الأمازون .

لعل كولردج أن يكون أعظم النقاد الإنجليز ، وقد كان – بمعنى من المعاني – آخرهم . فبعد كولردج يجيء ماثيو أرنولد ، ولكن أرنولد– كما سيقر الجميع ، فيما أظن ـ كان داعية للنقد أكثر منه ناقداً ، ومروجا للأفكار أكثر منه خالقاً لها ، وبقدر ماتظل هذه الجزيرة جزيرة (فإننا لسنا أقرب إلى القارة من معاصرى أرنولد) فسيظل عمل أرنولد مهما ، لأنه مازال قنطرة عبر القناة ، وسيظل متسماً بحسن الإدراك دائماً . ومنذ حاول أرنولد أن يقّوم بني جلدته ، سار النقد الإنجليزى فى اتجاهين : وحينما لاحظ حديثاً ناقد مبرز فى مقالة بإحدى الصحف أن « الشعر هو أعلى صور النشاط الذهنى درجة من التنظيم » أدركنا أن ما نقرؤه ليس بكولردج ولا أرنولد فليس الأمر مقصوراً على أن كلمتى « التنظيم » و « النشاط » ، إذ تردان معاً فى هذه العبارة ، توحيان إيحاءا غامضاً مألوفاً بذلك المصطلح العلمى الذى يسم كتاباتنا الحديثة ، وإنما نحن نجد هنا أن الكاتب يطرح أسئلة ما كان كولردج أو أرنولد ليسمحا للمرء بأن يطرحها . فكيف يتّسنى ، على سبيل المثال ، أن يكون الشعر « أعلى درجة من التنظيم » من الفلك أو الطبيعة أو الرياضيات الخالصة التى نخال أنها ، من حيث علاقتها بالعالم الذى يمارسها ، نشاط ذهنى « على درجة عالية من التنظيم » ؟ ويستمر ناقدنا قائلا ، يحالفه التوفيق والصدق : « إن مجرد أشرطة من الكلمات ، تلقى كبقع من اللون على قماش خال ، قد تثير الدهشة .... غير أنها لا تكون ذات دلالة ، من أى نوع ، فى تاريخ الأدب » . قد تكون العبارات التى اشتهر بها أرنولد أكثر ما اشتهر غير كافية ، وقد تثير من الشكوك أكثر مما تزيل . غير أنها تكون عادة على شيء من المعنى ، وإذا كانت عبارة « أعلى صور النشاط الذهنى درجة من التنظيم » هى أعلى درجات التنظيم الفكرى الذى يقدر عليه النقد المعاصر ، كما يتمثل فى ممثل بارز له ، فإننا ننتهى إلى النقد الحديث فى حالة تدهور .

ويمكننا أن ندخر الداء اللفظى الذى لاحظناه فيما سبق للتشخيص فيما بعد : إنه ليس داء يعانى منه السيد آرثر سايمونز (لأن المقتطف ليس ، بطبيعة الحال ، مأخوذاً من السيد سايمونز) معاناة شديدة . فالسيد سايمونز يمثل الاتجاه الآخر : إنه ممثل لما يدعى دائماً « بالنقد الجمالى » أو « النقد الانطباعي » . وهذا الشكل من النقد هو ما أنوى أن أفحصه على الفور . إن السيد سايمونز ، ذلك الخليفة النقدى لپاتر ، وسوينبرن جزئيا ، (وأخال أن عبارة « ملولا أو نادما » هى القاسم المشترك بين هؤلاء الثلاثة) هو « الناقد الانطباعي » . فهو الذى يمكن أن يقال عنه – إن أمكن أن يقال ذلك عن أحد –إنه يكشف عن ذهن حساس ومثقف نتيجة لتراكم مجموعة متنوعة من الانطباعات من كل الفنون ومن عدة لغات إزاء « موضوع » . ويمكن أن يقال عن نقده - إن أمكن أن يقال ذلك عن نقد أحد - إنه يكشف لنا ، كما تكشف الشريحة ، عن سجل صادق لانطباعات أكثر عدداً أو أكثر رهافة من انطباعاتنا الشخصية ، كما وقعت على ذهن أكثر حساسية من ذهننا . ونحن نلاحظ كذلك أن هذا السجل تفسير أيضاً ، وترجمة . لأنه لابد له ، هو ذاته ، أن يفرض علينا انطباعات ، وهذه الانطباعات يخلقها النقد بقدر ما ينقلها . ولست أقول لتوى : إن هذا هو السيد سايمونز ، وإنما هو الناقد « الانطباعي » ، والناقد الانطباعي هو الذى يفترض فيه أن يكون السيد سايمونز .

وبين يدى مجلد نستطيع أن نختبره[1] . إن عشرا من هذه المقالات الثلاثة عشر تعالج مسرحيات مفردة لشكسبير ، وعلى ذلك فإنه يكون من العدل أن نأخذ واحدة من هذه المقالات العشر نموذجا لمحتويات الكتاب .

« إن أنطونى وكليوباترا هى ، فيما أخال ، أفتن مسرحيات شكسبير جميعاً ...»

ويتأمل مستر سايمونز فى أن كليوباترا هى أفتن النساء قاطبة :

« إن الملكة التى تنتهى بها أسرة البطالمة كانت نجمة الشعراء ، نجمة مشئومة تلقى بضوئها المنحوس ، من هوراس وبروبرتيوس إلى ڤيكتور هيجو ، ولم تكن كذلك بالنسبة للشعراء وحدهم ..... » .

وإنا لنتساءل : لم هذا ؟ إذ نأتى إلى صفحة عن كليوباترا ، وعن إمكان كونها أصل سيدة السوناتات السمراء . ونحن نجد ، تدريجياً ، أن هذه ليست مقالة عن عمل

(١) دراسات فى المسرحية الإليزابيثية : تأليف آرثر سايمونز .

فنى ، أو عمل من خلق الذهن ، وإنما السيد سايمونز يعيش عبر المسرحية مثلما قد يعيشها امرؤ فى المسرح ، يحكى ويعلق :

« إن كليوباترا ، في أيامها الأخيرة ، تمثل رفعة من نوع معين ... فهى تؤثر أن تموت ألف مرة ، على أن تعيش لتكون أضحوكة وموضع احتقار فى أفواه الرجال ... إنها امرأة حتى النهاية ..... ومن ثم تموت .... وتنتهى المسرحية بلمسة من الشفقة الجادة .... » .

وإن انطباعات السيد سايمونز ، حين تقدم على هذا النحو الأقرب إلى الظلم ، ومنتزعة كأوراق خرشوفة ، تنتهى إلى أن تشبه نمطا شائعا من المحاضرات الأدبية الشعبية ، حيث تعاد رواية قصص المسرحيات أو الروايات ، وتوضح دوافع الشخصيات ، وبذلك يغدو العمل الفنى أيسر على المبتدىء ولكن هذا ليس علة اتجاه السيد سايمونز إلى الكتابة . فالسبب الذى نجد من أجله أن ثمة شبها بين مقالته وهذا الشكل من التعليم هو أن « أنطونى وكليوباترا » مسرحية ، نعرفها جيدا ، ولدينا ، على ذلك ، انطباعاتنا الخاصة عنها . إننا نستطيع أن نرضى أنفسنا بانطباعاتنا الخاصة عن الشخصيات وانفعالاتها ، ونحن لا نجد أن انطباعات شخص آخر ، مهما تكن حساسة ، بالغة الحظ من الدلالة . بيد أننا إذا كنا نستطيع أن نسترجع ذكرى الفترة التى كنا نجهل فيها الرمزيين الفرنسيين ، والتقينا فيها بكتاب « الحركة الرمزية فى الأدب » لتذكرنا أن ذلك الكتاب كان مدخلا إلى مشاعر جديدة تماماً ، وكشفا . وعندما نقرأ ڤرلين ولا فورج ورنبو ، ثم نعود إلى كتاب المستر سايمونز ، فقد نجد أن انطباعاتنا تختلف عن انطباعاته . وربما لا يكون الكتاب ذا قيمة باقية للقارىء ، ولكنه قد أفضى إلى نتائج باقية الأهمية بالنسبة له .

ليست المسألة هى هل انطباعات السيد سايمونز « صادقة » أو « زائفة » ، ذلك أنه على قدر مايمكنك أن تعزل « الانطباع » ، أو الشعور الخالص ، فإنه لا يكون ، بطبيعة الحال ، صادقا أو زائفا . فالنقطة هى أنك لا تتوقف قط عند الشعور الخالص ، وإنما يتخذ رجعك أحد شكلين أو هو – كما يفعل السيد سايمونز على ما أعتقد – يكون خليطا من هذين الشيئين . وفى اللحظة التى تحاول فيها أن تضع الانطباعات فى كلمات ، فإنك إما أن تبدأ فى أن تحلل وتبنى ، أن « تقيم على شكل قوانين "eriger en lois" أو أنت تبدأ فى خلق شىء آخر . ومما له دلالة أن سوينبرن الذى ربما يكون مستر سايمونز قد تأثر بشعره فى وقت من الأوقات إنما هو شخص فى شعره ، وشخص آخر مختلف فى نقده ، إلى هذا المدى ؛ فهو فى هذه الناحية وحدها يشبع دافعا مختلفا ، ينقد ويشرح ويرتب . قد تقول إن هذا ليس نقد

ناقد ، وإنه وجداني وليس ذهنيا – برغم أن هناك رأيين في هذا الصدد – بيد أنه يسير في اتجاه التحليل والتركيب وبداية لـ « الإقامة على شكل قوانين » "eriger en lois" وليس سيراً في اتجاه الخلق . وهكذا أستنتج أن سوينبرن وجد منفذا كافيا لدوافعه الخلاقة في شعره ، ولم يضطر أي شيء من هذا الدافع أن يرتد إلى نثره النقدي . إن أسلوب هذا الأخير إنما هو أسلوب نثري تماما ، ونثر السيد سايمونز أقرب كثيرا إلى شعر سوينبرن منه إلى نثره . وإني لأتخيل – رغم أن تفكير المرء هنا يتحرك في ظلمة كاملة تقريبا – أن السيد سايمونز قد حركته ، وأثرت فيه بعمق ، قراءاته أكثر مما كان الشأن مع سوينبرن الذي كان يستجيب – بالأحرى – من طريق نوبة إعجاب تتفجر منه عنيفة ومباشرة وشاملة ، ولكن ربما دون أن تحدث فيه تغيرا داخليا . إن جيشان السيد سايمونز يكاد يصل ، وإن لم يصل تماما ، إلى نقطة الخلق ، وأحيانا ما تخصب قراءاته انفعالاته ، لتنتج شيئا جديدا ، ليس هو بالنقد ، ولكنه أيضا ليس دفعة الخلق وقذفه وميلاده .

وليس هذا النمط نادرا ، برغم أن السيد سايمونز أكثر تفوقا بكثير من أغلب من ينتمون إليه . إن بعض الكتاب ينتمون أساسا إلى النمط الذي يكون رجعه زائدا على المنبه ، والذي يصنع شيئا جديدا من الانطباعات ، ولكنه يعاني من نقص في الحيوية ، أو عائق غامض ، يمنع الطبيعة من أن تسير في مجراها . إن حساسيتهم تغير الموضوع ، ولكنها لا تحوره قط . ورد فعلهم هو ذلك الذي يقوم به الشخص الانفعالي العادي ، حين يتطور بدرجة غير مألوفة . ذلك أن هذا الشخص الانفعالي العادي ، حين يخبر عملا فنيا ، يكون له رد فعل نقدي وخلاق مختلط . ويكون رد الفعل هذا مكونا من شروح وآراء ، وكذلك من انفعالات جديدة ، تنطبق على حياته الخاصة دون وضوح . إن الشخص العاطفي ، الذي يستثير فيه العمل الفني كل ضروب الانفعالات التي لا صلة لها بذلك العمل الفني ، وإنما هي مصادفات الارتباطات الشخصية ، هو فنان غير مكتمل . ذلك أنه في الفنان نجد أن هذه الإيحاءات التي يوحي بها العمل الفني ، والتي هي شخصية على نحو صرف ، تندمج في كثرة من الإيحاءات الأخرى من خبرات متعددة ، وتؤدي إلى خلق شيء جديد ، لا يعود شخصيا خالصا بعد ، لأنه قد غدا ، هو نفسه ، عملا فنيا .

وإنه ليكون من الطيش أن نخمن ، وربما كان من المحال أن نقرر ، ما الشيء الذي لم يتحقق في شعر السيد سايمونز الجذاب ، ومن ثم فاض على نثره النقدي . ومن المحقق أننا نستطيع أن نقول إن دائرة الانطباع والتعبير اكتملت في شعر سوينبرن ، وإن سوينبرن – بالتالي – تمكن في نقده من أن يكون أقرب إلى

الناقد من السيد سايمونز . ويزودنا هذا بلمحة عن السبب فى أن الفنان - كل فى نطاق حدوده الخاصة - يمكن أن يعتمد عليه ، فى أكثر الأحيان ، كناقد : فإن نقده سيكون نقداً ، وليس إشباعا لرغبة فى الخلق مكبوتة - وهو ما يحتمل أن يتدخل على نحو قاتل فى عمل أغلب الأشخاص الآخرين .

وقبل أن ننظر فى كنه الرجع النقدى الأمثل للحساسية الفنية ، ومدى كون النقد « شعورا » ومدى كونه « فكرا » ، ونوع « الفكر » الذى يسمح به فيه ، فقد يكون من المفيد لنا أن ننخس قليلا ذلك المزاج الآخر البالغ الاختلاف عن مزاج السيد سايمونز ، والذى تخرج منه تعميمات من ذلك النوع الذى أوردناه ، قرب بداية هذه المقالة .

- ٢ -

“ Lécrivain de style abstrait est presque toujours un sentimental; du moins un sensitif.

Lécrivain artiste n’est presque jamais un sentimental, et très rarement un sensitif ’’ Le Problème du Style.

« إن الكاتب صاحب الأسلوب المجرد يوشك أن يكون عاطفيا على الدوام أو على الأقل كاتبا حساساً . أما الكاتب الفنان فيوشك ألا يكون عاطفيا أبدا . ومن أندر الأشياء أن يكون كاتبا حساساً »- مشكلة الأسلوب .

إن التقرير الذى أوردته ، والذى يقول بأن « الشعر هو أعلى صور النشاط الذهنى درجة من التنظيم » ، يمكن أن يعد نموذجا للأسلوب التجريدى فى النقد . فالتفرقة المشوشة التى توجد فى أغلب الأذهان بين « المجرد » و « العينى » لا ترجع إلى الحقيقة المتجلية فى أن ثمة نمطين من الأذهان ، أحدهما تجريدى والآخر عينى ، قدر ماترجع إلى وجود نمط آخر من الأذهان ، هو النمط اللفظى أو الفلسفى . بديهى أنى لا أضمر بقولى هذا أى إدانة عامة للفلسفة وإنما أنا أستخدم ، فى هذه اللحظة ، كلمة « فلسفى » بحيث تغطى العناصر غير العلمية فى الفلسفة ، أو تغطى - فى الحق - القسم الأكبر من الحصيلة الفلسفية لمائة الأعوام الأخيرة . إن ثمة طريقين يمكن بهما للكلمة أن تكون « تجريدية » . فقد يكون لها (ككلمة « نشاط » على سبيل المثال) معنى لا يمكن إدراكه من طريق التوسل إلى أى حاسة من الحواس ، وقد يتطلب إدراكها استبعادا متعمدا لأقيسة الخبرة البصرية أو العضلية ، وهو ما يظل مجهودا من مجهودات الخيال . إن كلمة « النشاط » خليقة بأن تعنى لدى العالم المدرب ، إذا هو استخدمها ، إما لاشيئا البتة ، وإما شيئا أشد دقة من أى شيء توحى به هذه

الكلمة إلينا . وإذا كان لنا أن نقبل بعض ملاحظات پسكال والسيد برتراند رسل عن الرياضة فسنقول : إننا نعتقد أن الرياضى يعالج موضوعات -إذا سمح لنا بأن ندعوها كذلك - تؤثر فى حساسيته . وأثناء جزء كبير من التاريخ كان الفيلسوف يحاول أن يعالج موضوعات يعتقد أن لها الدقة نفسها التى تتسم بها موضوعات الرياضى . وأخيرا جاء هيجل . ولئن لم يكن أول أنصار منهجة الانفعالات ، فقد كان يقينا أكبرهم يعالج الانفعالات كما لو كانت موضوعات محددة ، أثارت هذه الانفعالات . وقد عد أتباعه - كقاعدة - أن من المسلم به أن للكلمات معانى محددة ، وتناسوا ميل الكلمات إلى أن تصبح انفعالات غير محددة . (وليس فى وسع من لم يكن حاضرا أن يتخيل مدى العقيدة فى لهجة الأستاذ يوكن وهو يدق المنضدة بقبضته ، ويسأل : ماالروح ؟ الروح هى ... Was ist Geist (Geist ist ?) ولو كانت اللفظية مقصورة على الفلاسفة المحترفين لما كان ثمة ضرر ، ولكن فسادها قد امتد على نطاق بعيد المدى . قارن لاهوتيا أو متصوفا وسيطا أو قارن واعظا من القرن السابع عشر بأى موعظة « ليبرالية » منذ شلايرماخر ، وستلاحظ أن الكلمات قد تغير معناها . إن ما فقدته مؤكد ولكن ما ربحته غير مؤكد .

إن التراكمات الكبيرة للمعرفة - أو ، على الأقل ، للمعلومات - فى القرن التاسع عشر كانت هى السبب فى جهل يعادل ما ذكرناه اتساعا ، فعندما يكون هناك مثل هذا القدر الكبير مما ينبغى معرفته ، وعندما يكون هناك مثل هذا العدد الكبير من ميادين المعرفة . حيث تستخدم الكلمات نفسها بمعان مختلفة ، وعندما لا يعرف كل إنسان سوى القليل عن أشياء بالغة الكثرة ، تزداد صعوبة إدراك أى إنسان ما إذا كان عارفا بما يتحدث عنه ، أو لم يكن . ونحن حين لا نعرف ، أو حين لانعرف بما فيه الكفاية ، نميل دائما إلى أن نحل الانفعالات مكان الأفكار . إن الجملة التى أوردتها كثيرا فى هذه المقالة تصلح لأن تكون مثالا لهذه العملية صلاحية غيرها ، ومن المفيد أن نقارنها بالعبارات الافتتاحية في كتاب «التحليلات الثانية » فليست كل المعرفة فقط - وإنما أيضا كل شعور - كامنة فى الإدراك الحسى . ومبتكر الشعر بوصفه أعلى صور النشاط الذهنى درجة من التنظيم لم يكن مشغولا بالادراك الحسى عندما ألف هذا التعريف ، ولم يكن لديه مايعيه سوى انفعالاته الخاصة عن الشعر . لقد كان فى الحقيقة ، منغمسا فى «نشاط » مختلف تماما لا عن نشاط السيد سايمونز فحسب ، وإنما عن نشاط أرسطو أيضا .

إن أرسطو شخص عانى من أنه قد تشبث به أشخاص لا يجب أن يعدوا من حوارييه قدر ما يجب أن يعدوا من أشياعه . وينبغى ألا يثق المرء بصلابة فى تقبل

أرسطو بروح الكتب المنزلة لأن هذا معناه أن نفقد قوته الحية بأكملها . لقد كان فى المحل الأول رجلا ليس ملحوظ الذكاء فحسب وإنما عالمى الذكاء : إن الذكاء العالمى معناه أنه كان يستطيع أن يطبق ذكاءه على أى شىء . إن الذكاء العادى لا يصلح إلا لفئات معينة من الموضوعات ؛ فرجل العلم اللامع – إذا كان شغوفا بالشعر أساسا – قد يصدر أحكاما سخرية : إنه قد يحب شاعرا لأنه يذكره بنفسه أو شاعرا آخر لأنه يعبر عن انفعالات تحظى بإعجابه ، وقد يستخدم الفن – فى الحقيقة – مخرجا للأثرة التى هو مضطر إلى قمعها فى ميدان تخصصه . غير أنه لم يكن على أرسطو أن يشبع شيئا من هذه الرغبات المشوبة بالشوائب ، ونجد أنه فى أى ميدان من الاهتمامات كان ينظر فقط ، وبثبات ، إلى الموضوع . وهو فى رسالته الوجيزة والمبتورة يقدم مثالا خالدا لا لقوانين ولا لمنهج ، حيث أنه ليس هناك منهج غير أن تكون شديد الذكاء، وإنما هو مثال للذكاء نفسه ، إذ يعمد بخفة إلى تحليل الإحساس حتى يصل إلى نقطة المبدأ والتعريف .

لم يكن أرسطو هو نموذج النقد حتى القرن التاسع عشر بقدر ما كان هوراس كذلك . إن قاعدة من النوع الذى يقدمه لنا هوراس أو بوالو ليست إلا تحليلا ناقصا . فهى تلوح كقانون أو قاعدة لأنها لا تلوح فى أكثر صورها عمومية : وإنما هى تجريبية . ونحن عندما نفهم الضرورة – كما كان سپينوزا يعلم – نغدو أحرارا ، لأننا نقبل . والناقد الدوجماطيقى الذى يضع قاعدة أو يؤكد قيمة إنما يترك عمله ناقصا . ذلك أن أمثال هذه التقريرات يمكن فى أغلب الأحيان أن تبرر على أساس أنها توفير للوقت ولكن الناقد لا ينبغى فى المسائل ذات الأهمية القصوى أن يعمد إلى الإكراه ولا ينبغى له أن يحكم بأن هذا أسوأ أو أحسن . عليه ببساطة أن يجلو الأمور وسيصدر القارىء الحكم الصائب بنفسه .

ومرة أخرى ، نجد أن الناقد « التكنيكى » الخالص – أى الناقد الذى يكتب ليشرح جديدا أو لينقل درسا ما إلى ممارسى أحد الفنون – لا يمكن أن يدعى ناقدا ، إلا بالمعنى الضيق لهذه الكلمة . إنه قد يحلل مدركات حسية ، أو وسائل إثارة مدركات حسية ، ولكن هدفه محدود ، وليس هو الممارسة المنزهة عن الغرض للعقل . إن ضيق الهدف يسهل رصد مزية العمل أو ضعفه . وحتى هؤلاء الكتاب لا يوجد منهم سوى عدد بالغ القلة – بحيث إن « نقدهم » عظيم الأهمية ، وفى نطاق حدوده . حسبنا هذا عن كامپيون . فدر يدن أكثر منه تنزها عن الغرض بكثير : وهو يبين عن ذكاء حر كبير ، ومع ذلك نجد أنه حتى در يدن – أو أى ناقد أدبى من القرن السابع عشر – ليس بالذهن الحر تماما إذا قورن مثلا بذهن من نوع ذهن لاروشفوكو . فثمة دائما اتجاه

إلى التشريع أكثر منه إلى البحث ، اتجاه إلى تنقيح القوانين المقررة ، بل قلبها ، ولكن بهدف إعادة البناء من المواد نفسها ، والذهن الحر هو ذلك الذى يكون مكرسا للبحث تماما .

ومرة أخرى نجد أن كولردج الذى كانت قدراته الطبيعية وبعض إنجازاته ألمع فيما يحتمل من قدرات أى ناقد حديث آخر لا يمكن أن يعد ذكاء حرا تماما . وطبيعة القيد فى حالته مختلفة تماما عن تلك التى كانت تحد نقاد القرن السابع عشر ، وأشد شخصية بكثير . لقد كانت اهتمامات كولردج الميتافيزيقية صادقة تماما ، وكانت - كأغلب الاهتمامات الميتافيزيقية - مسألة تتعلق بالوجدان ، غير أن الناقد الأدبى لا يجب أن يكون له انفعالات غير تلك التى يثيرها فيه العمل الفنى فورا - وهذه الانفعالات (كما أشرت) ربما لم يكن من الواجب ، إذا كانت سليمة ، أن تدعى انفعالات على الإطلاق . إن كولردج ميال إلى أن يستميح بيانات النقد عذرا ويثير الشك فى أنه قد صرف إلى مطاردة ميتافيزيقية . ولا يلوح دائما أن غايته هى العودة إلى العمل الفنى بإدراك زائد واستمتاع معمق ، لأنه أشد وعيا . إن مركز اهتمامه متغير ، ومشاعره تشوبها الشوائب . إنه أكثر « فلسفية » ، بالمعنى الانتقاصى لهذه الكلمة ، من أرسطو . ذلك أن كل ما يقوله أرسطو يجلو الأدب الذى كان مناسبة قوله . ولكن كولردج لا يفعل ذلك إلا بين الحين والحين وهذا مثل آخر لتأثير الانفعالات الضار .

لقد أوتى أرسطو ما يعرف باسم الذهن العلمى - ولما كان هذا الذهن نادرا بين العلماء إلا على صورة شذرات ، فربما كان من الأفضل أن ندعوه باسم الذهن الذكى . ذلك أنه ما من ذكاء غير هذا ، وعلى قدر ما يكون الفنانون ورجال الأدب أذكياء (ولنا أن نشك فيما إذا كان مستوى ذكاء رجال الأدب فى مثل ارتفاعه بين رجال العلم) ينتمى ذكاؤهم إلى هذا النوع . لقد كان سانت - بوف عالما فى وظائف الأعضاء بحكم تدريبه ، ولكن ربما كان ذهنه - شأنه فى ذلك شأن المتخصص العادى فى العلم - محدود الاهتمامات ، ولم تكن هذه الاهتمامات منصبة ، فى المحل الأول ، على الفن . ولئن كان ناقدا ، فلا ريب فى أنه كان ناقدا بالغ الجودة ، ولكن لنا أن تنتهى إلى أنه ظفر باسم آخر . ومن بين كل النقاد المحدثين ربما كان ريمى دى جورمون هو الذى ظفر بالقسم الأكبر من ذكاء أرسطو العام . وإذ كان هاويا - وإن يكن هاويا بالغ القدرة - فى علم وظائف الأعضاء ، فقد جمع إلى حد ملحوظ بين الحساسية واللوذعية والحس بالحقيقة والحس بالتاريخ وقوة التعميم .

ونحن نفترض أن لدينا ملكة حساسية أعلى . ولدى الحساسية الواسعة والعميقة لا تعنى القراءة مجرد مرعى أوسع نطاقا . فليس هناك مجرد تزايد للفهم ، يترك

الانطباع الأصلى الحاد بلا تغيير . إن الانطباعات الجديدة تعدل الانطباعات المتلقاة من الموضوعات التى عرفت . والانطباع بحاجة إلى أن يتجدد ، على نحو مستمر ، بانطباعات جديدة ، لكى يعيش أساسا ، وهو بحاجة إلى أن يتخذ مكانه فى نسق للانطباعات . ويجنح هذا النسق إلى أن يفصح عنه فى تقرير معمم للجمال الأدبى .

هناك على سبيل المثال عدة أبيات وثلاثيات متناثرة فى « الكوميديا الإلهية » بوسعها أن تصل حتى بالقارىء المبتدىء والذى لا يعرف إلا جذور اللغة بما يكفى لأن يحيل المعنى إلى انطباع بجمال طاغ . وقد يكون هذا الانطباع من العمق إلى الحد الذى لا تتمكن معه أى دراسة وفهم تاليين من تعميقه ، غير أن الانطباع يكون ، عند هذه النقطة ، انفعاليا : فالقارىء ، فى غمرة الجهل الذى نفترضه ، عاجز عن أن يميز الشعر من الحالة الانفعالية التى أثارها فيه الشعر ، وهى حالة لا تعدو أن تكون انغماسا فى انفعالاته الخاصة . إن الشعر قد يكون منبها عارضا . وغاية المتعة الشعرية إنما هى تأمل صرف ، تزال منه كل مصادفات الوجدان الشخصى ، وبهذا نرمى إلى أن نرى الموضوع على حقيقته فى الواقع ، ونجد معنى لكلمات أرنولد . وبدون مجهود ، هو بمثابة مجهود عقلى إلى حد كبير ، نعجز عن أن نصل إلى هذه المرحلة من الرؤية : الحب العقلى لله :

amor intellectualis Dei

وقد تلوح هذه الاعتبارات ، إذ تصاغ بهذا الشكل العام ، أقوالا متداولة . ولكنى أخال أن من المناسب دائما أن نوجه النظر إلى الخرافة الكسول التى تقول بأن التذوق شىء والنقد « الذهنى » شىء آخر . إن التذوق ، فى علم النفس الرائج ، ملكة ، والنقد ملكة أخرى ، ومهارة جديبة تقيم صقالات نظرية على مدركات المرء أو مدركات غيره . وعلى النقيض من ذلك نجد أن التعميم الحقيقى ليس شيئا مفروضا على تجمع المدركات من فوق ، وذلك لأن المدركات – فى الذهن المتذوق تذوقا حقيقيا – لا تتراكم على شكل كتلة ، وإنما تشكل نفسها على صورة تركيب ، والنقد تقرير باللغة لهذا التركيب . إنه تنمية للحساسية ، ومن ناحية أخرى نجد أن النقد الردىء هو ذلك الذى ليس سوى تعبير عن الانفعال ، والأشخاص الانفعاليون – كسماسرة البورصة والسياسيين ورجال العلم ويضع أناس آخرين ممن يغبطون أنفسهم على أنهم غير انفعاليين – يكرهون أو يشيدون بعظماء الكتاب كسبينوزا وستندال بسبب « برودهم » .

لقد ألزم كاتب هذه المقالة نفسه ، ذات مرة ، بقول مؤداه أن « الناقد الشاعر ينقد الشعر لكى يخلق شعرا » . وهو الآن يميل إلى الاعتقاد بأن النقاد

«التاريخيين» و «الفلسفيين» من الأفضل أن يطلق عليهم ببساطة اسم المؤرخين والفلاسفة . أما عن الباقين فليس هناك سوى درجات متنوعة من الذكاء . من العقيم أن نقول إن النقد لأجل الخلق أو أن الخلق لأجل النقد . ومن العقيم كذلك أن نفترض أن هناك عصورا للنقد وعصورا للخلق ، كما لو كنا بانغماسنا فى ظلمة عقلية نأمل فى أن نجد نورا روحيا . إن هذين الاتجاهين للحساسية يكملان بعضهما . ولما كانت الحساسية أمرا نادرا وغير شائع ومرغوبا فيه ، فلنا أن نتوقع أن يجتمع الناقد والفنان الخالق فى شخص واحد ، فى كثير من الأحيان .

نقاد معيبون

(١٩٢٠)

سوينبرن ناقدًا

ثمة ثلاث نتائج على الأقل تبرز إلى الذهن بعد قراءة مقالات سوينبرن النقدية : الأولى : أنه كان متمكنا من مادته ، وأنه كان أعمق فهما لكتاب المسرح فى عهد آل تيودور وآل ستيوارت من أى أديب خالص جاء قبله أو بعده . والثانية : هـى أنه دليل يعتمد عليه فى تفهم أولئك الكتاب أكثر مما يعتمد على هازلت أو كولردج أو لام ، والثالثة هى : إن إدراكه للقيم النسبية يكاد يكون إدراكا صائبا على الدوام . وفى مقابل هذه المزايا يمكننا أن نوجه إليه نقدين : إن أسلوب مقالاته هو الأسلوب النثرى لسوينبرن ولكن محتواها ليس نقدا بالمعنى الدقيق لهذه الكلمة . إن عيوب أسلوبه عيوب شخصية بطبيعة الحال . ثم هناك تلك الضوضاء العاصفة التي تثيرها نعوته وذلك الاندفاع العنيد لجمله غير المنظمة ، مما يعد آية نفاد صبر ، وربما كسل ، يتسم بهما ذهنه الفوضوى . ولكن لأسلوبه مزية واحدة إيجابية : فهو أسلوب يجعلنا ندرك أن سوينبرن لم يكن يكتب كى يكون لنفسه شهرة نقدية ، أو كى يعلم جمهورا طيعا ، وإنما كان يكتب كشاعر يدون ملاحظاته عن شعراء نالوا إعجابه . ومهما يكن رأينا فى منظومات سوينبرن ، فإن الملاحظات التى يكتبها عن الشعراء شاعر له أبعاد سوينبرن ينبغى أن تقرأ باهتمام واحترام .

وعندما نقول إن مقالات سوينبرن ملاحظات شاعر مهم عن شعراء مهمين ، فلا بد لنا من أن نعرف حدود ما نتوقعه منه . لقد قرأ كل شىء ، ولم تكن قراءاته تستهدف شيئا غير اكتشاف الأدب . كان نقاد العصر الرومانسى روادا تتضح فى كتابتهم أخطاء المستكشفين . فمختارات لام مجهود ناجح ينم على ذوق حسن ، ولكن أى إنسان يشير إليها ، بعد قراءة وافية لأى شاعر من الشعراء الذين أدرجهم لام فى مختاراته ، لابد أن يجد أن بعضا من أحسن أشعارهم – مما كان خليقا أن يفرض نفسه على لام فى مختاراته – قد حذف من مختارات لام بينما أدرجت ، فى بعض الأحيان ، أشعار أخرى أقل قيمة . وهازلت الذى قضى بأن «مأساة الفتاة » من أضعف

مسرحيات بومونت وفلتشر لم تكن له رسالة متصلة يؤديها . وملاحظات كولردچ البالغة القلة والمتفرقة - ذات حظ خالد من الصدق ، ولكنه لم يشر بكلمة إلى بعض الكتاب العظماء ، ولعله كان جاهلا ببعض المسرحيات الجيدة أو صاحب فكرة خاطئة عنها . على أننا إذا قارنا بين كولردچ وسوينبرن فسنجد أن كولردچ يكتب على النحو الذى نتوقع به من شاعر أن يكتب عن الشعراء أكثر مما يفعل سوينبرن . يقول سوينبرن عن نظم ماسنجر :

« إنه أكثر فائدة ، وأكثر انشغالا ، وأكثر فصاحة من الناحية العملية ، وأكثر تدفقا بلاغيا - رغم أن تدفقه لايتجاوز قط حدود البلاغة الفعالة - من أى أسلوب لأى كتاب مسرحى شكسبيرى أو بن چونسونى » .

إنه لمن المتعذر أن نقطع برأى فيما إذا كان ويستر خليقا بأن يجد أسلوب ماسنجر أكثر فائدة من أسلوبه هو عند كتابة الفصل الأخير من « الشيطانة البيضاء » . وإنه لمن العسير يقينا أن نقطع يقينا برأى فيما تعنيه كلمة « فائدة » هنا غير أن مايعنيه كولردچ واضح تماما عندما يقول عن أسلوب ماسنجر :

« إنه أشد تحررا فى بنائه (من أسلوب شكسبير) ولعله أن يكون أشد صلاحية لأن يأخذه عنه كتاب يومنا هذا » .

إن كولردج يكتب بطريقة الكاتب المحترف ، الذى يصوب نظره إلى التكنيك ، ولست أدرى أين تلك المقالة التى يقول سوينبرن أن كولردج أكد فيها أن « ماسنجر يتناول فى أغلب الأحيان عواطف مبالغا فيها » ولكن مقالة كولردج التى يسوق سوينبرن مقتطفات منها فى موضع آخر لاتعدو أن تتحدث عن العواطف « اللاعاقلة إلى حد غير طبيعى » وهى عبارة أميل إلى الدفاع عن ماسنجر . ويمكن القول على وجه العموم بأن كولردچ وسوينبرن متفقان فى نظرتهما إلى ماسنجر . ورغم أن كولردج قد قال فى خمس صفحات أشياءأكثر وأوضح مما قاله سوينبرن فى تسع وثلاثين صفحة فإن مقالة سوينبرن لا يمكن أن توصف بأنها عقيمة بأى حال من الأحوال . إنها أكثر إثارة لنا من مقالة كولردچ ، وإثارتها ليست من النوع المضلل على الإطلاق . إذ أنه على الرغم من كل مراتب التفضيل التى يجهر بها سوينبرن فإن حكمه على ماسنجر ، إذا تفحصناه بعناية ، يلوح حكما معتدلا وعادلا .

على أنه مهما يكن من عدالة أحكام سوينبرن فإنه يظل متذوقا وليس ناقدا . وفى كل الرقعة الأدبية التى تغطيها كتاباته ، لايوجد أكثر من حكمين له يمكن أن ننقضهما أو نشك فيهما : الأول هو قوله بأن ليلى عديم الأهمية ككاتب مسرحى . والثانى هو

قوله بأن شيرلى ربما لم يكن متأثرا بويستر . من المؤكد أن مسرحية « الكاردينال» ليست نسخة من مسرحية « دوقة مالفى » ولكن عندما يقول شيرلى :

الضباب قد ارتفع ، ولا يوجد أحد .

يوجه زورقى الهائم على وجهه (يموت) .

فإنه ربما يكون متأثرا بـ :

إن روحى ، كمثل سفينة فى قلب عاصفة مدلهمة

قد جنحت ، لا أدرى إلى أين .

إن أحكام سوينبرن ، على وجه العموم ، صائبة ، وذوقه يمتاز بالحساسية والقدرة على التمييز . ونحن لا نستطيع أن نصف تفكيره بأنه مخطىء أو ملتو إلى الحد الذى يظل تفكيره معه تفكيرا . غير أن سوينبرن يتوقف عن التفكير فى عين اللحظة التى نكون فيها أشد مانكون حماسة للتفكير . وهذا التوقف ، رغم أنه لا يفسد عمله ، يجعل من عمله مدخلا أكثر منه تقريرا .

إننا ندرك ، بعد قراءة « معاصرى شكسبير » و « عصر شكسبير» وكتبه عن شكسبير وبن چونسون ، أن ثمة شيئا غير مرض فى طريقة اهتمام سوينبرن بهؤلاء الكتاب ، وإنا لتتجه منا الشكوك إلى أن اهتمامه بهم لم يتشكل قط تشكلا واضحا فى ذهنه ، ولم ينصب قط على أى غاية انصبابا واعيا . إنه يشق طريقه ، أو يضله ، بين دربين كلاهما محدد الاتجاه . لقد كان يجمل به ، كشاعر ، أن يركز اهتمامه على المشاكل التكنيكية التى أثارها أولئك الكتاب أو حلوها . أو كان يجمل به أن يتتبع لنا تطور الشعر المرسل من ساكفيل إلى شكسبير فى مرحلة نضجه ويتتبع تدهوره من عصر شكسبير إلى عصر ميلتون . أو كان يجمل به أن يدرس عقلية العصر من خلال أدبه . أو كان يجمل به – من طريق التشريح والتحليل – أن يعيننا على استبصار ذلك اللون من الشعر والفكر الذى يلوح أننا قد ابتعدنا عنه كثيرا . ولو أن سوينبرن قام بأى مهمة من هذه المهام ، لكنا استمتعنا على الأقل بالانفعال الناجم عن تتبع حركات ذهن مهم ، كذهنه ، فى بحثه عن نتائج مهمة . ولكن كتاباته ، بصورتها الحالية ، لا تنتهى بنا إلى نتائج غير القول بأن أدب العصر الإليزابيثى عظيم جدا ، وأنك تستطيع أن تجنى اللذة بل والنشوة من قراءته لأن موهبة شعرية حساسة قد وجدت فيه هذه اللذة . فقارىء سوينبرن عرضة لأن يمل ضجته التى لا تؤدى إلى نتيجة . إن الطبول تدق عنده ولكن الموكب لايتقدم .

لو كانت اهتمامات سوينبرن منصبة على الشعراء ، على سبيل المثال ، فلم خصص مقالة عن بروم ؟ يقول سوينبرن « إن المشهد الافتتاحي في ملهاة «حديقة الهليون » لا يقل توفيقا في روحه الفكهة ولا يقل طبيعية حية عن أي مشهد افتتاحي في أي ملهاة أخرى أشهر من هذه الملهاة » . والآن فإن هذا المشهد يمتاز بروحه الفكهة وطبيعيته . وبروم يستحق أن يقرأه الناس أكثر مما يفعلون الآن ويستحق - في المحل الأول - أن تغدو مسرحياته في متناول القراء أكثر مما هي الآن . بيد أنه كان يجمل بسوينبرن أن يوحي إلينا أو يضمر (ولا أقول يفرض علينا) تبريرا لضرورة قراءة « حديقة الهيليون » أو« التقاطريون » أشد إقناعا من التبريرات التي يذكرها . ولاشك في أن مثل هذا التبرير يمكن تقديمه .

وعندما تكون المشكلة مشكلة المفاضلة بين شاعرين فإن أحكام سوينبرن تجيء منزهة عن الخطأ في أغلب الأحيان . إنه محق ، يقينا ، في تفضيله وبستر على تورنير، وتورنير على فورد ، وفورد على شيرلي . وهو يزن مزايا فلتشر وعيوبه وزنا دقيقا . وهو بصير بالصنعة المسرحية الضرورية ، ولكن مقارنته بين « الراعية المخلصة » و « كومس » مقارنة لا يزاد عليها في توفيقها :

« إن الاختلاف بين هذه القصيدة «الراعية المخلصة » وقصيدة ملتون القائمة على المحاكاة الرهيفة « كومس » إنما هو اختلاف بين وردة لها ورقة أو ورقتان في طور الذبول والتساقط ولكنها مازالت تحتفظ بشذاها وإشعاعها ، وبين محاكاة صناعية أكاديمية لوردة ، لاعيب فيها ولكن لاعطر لها ، يعجب بها ويحاكيها صناع لا تتجاوز مطامعهم أن يصوغوا إكليلا لإحدى الكليات ، أو تمجيدا لإحدى المدارس » .

وفي مقالته عن تشابمان ، أطول مقالات « معاصري شكسبير» وأهمها ، توجد جمل كثيرة تشبه الجملة السالفة في رجاحة حكمها وقوة صوغها . إن تلك المقالة المكتوبة عن تشابمان هي خير مالدينا من مقالات عن ذلك الشاعر العظيم . فهي تنقل إلينا إحساس الرفعة والجسامة الذي نتلقاه من تشابمان . ولكنها تمثل أيضا نقاط الضعف في سوينبرن . لم يكن سوينبرن معذبا بالرغبة القلقة في أن ينفذ إلى قلب ونخاع الشعراء الذين يدرسهم ، أكثر مما كان معذبا بالرغبة في أن ينقل أفتن ظلال الاختلاف والتشابه بين مختلف الشعراء . إن تشابمان مؤلف عسير ، كما يقول سوينبرن ، وهو أعسر بكثير من بن جونسون ، الذي لا يعدو شبهه به أن يكون شبها ظاهريا . وصعوبته تتجاوز غموضه . فهو صعب - جزئيا - لأنه يمتلك خاصة لا يمتلكها بن جونسون نسبيا ، وهي - رغم ذلك - خاصة كانت تسم ذلك العصر . وإنه من الغريب أن نجد سوينبرن يشير إلى وجه الشبه بين تشابمان وبين جونسون ثم لايشير إلى ذلك التشابه الأوضح بين تشابمان ودن . إن الرجل الذي كتب :

يسوع يا إلهى ، كيف ألقى عنى

الأربطة والأغطية التى تمنعنى عنك ؟

إن حلة أو غطاء الذهن هما النفس الإنسانية ، والروح هى

الثوب الأمثل للنفس ، والدم هو ثوب الروح :

أما الدم ، فالجسد هو كفنه .

وكتب :

لاشىء مصنوع من العدم ، وإنما مصنوع من كل شىء،

والمجرد حلم ولكنه حلم ظل .

شبيه بدن شبها لا يقبل الجدل . وهذه الخاصة لا تقتصر على دن وتشاپمان فقد كانا - إلى جانب أعظم كتاب العصر - مارلو وويستر وتورنير وشكسپير - يتسمان بالقدرة على التفكير الحسى ، أو التفكير من خلال الحواس أو الحواس المفكرة أو شىء من هذا القبيل لم يحدد بعد تحديدا دقيقا . وإذا أنت بحثت عن هذه الخاصة عند شلى أو بدوز - وكلاهما قد استلهم على نحو مختلف شيئا من أدب العصر الإليزابيثى - فلن تجدها ، رغم أنك قد تجد لديهما خصائص أخرى تحل محلها . هناك أثر لها عند كيتس وعند روزيتى ، رغم أن هذا الأخير قبسها عن مصدر مختلف . لن تجدها فى « دوق جانديا » . وقد كانت مقالة سوينبرن خليقة بأن تزداد قيمة لو أنها ركزت اهتمامها على مشاكل من هذا النوع .

لم يوجه سوينبرن اهتمامه إلى هذا النوع من المشاكل لأنه لم يكن بالنوع الذى يستثير اهتمامه . إن كاتب مقالات سوينبرن النقدية هو أيضا كاتب منظومات سوينبرن . وإذا أنت ذهبت إلى أنه كان شاعرا عظيما ، فلن يمكنك أن تستكثر عليه لقب الناقد العظيم . إننا نجد فى نثره وشعره نفس المزيج الغريب من الخصائص التى تجعل له مذاقاً فريدا وتؤدى إلى نفس الغشاوة التى لا يزيلها غير حيوية ألوانه . إن مزيته العظيمة ، كناقد ، هى من تلك المزايا التى يمكن ، شأنها فى ذلك شأن كثير من الفضائل الدالة ، أن تذكر على نحو هو من البساطة إلى الحد الذى يجعلها تبدو سطحية . هذه المزية تتمثل فى أنه كان مهتما بموضوعه الاهتمام الكافى وكان يعرف عنه مافيه الكفاية : وهذا الجمع بين الاهتمام بالموضوع والمعرفة به شىء نادر فى النقد الإنجليزى . فنقادنا فى أغلب الأحيان مولعون بأن يستخلصوا من موضوعهم شيئا لا يوجد فيه . ولأن هذه الحياة الأولية شديدة الندرة عند غيره من النقاد ، كان من

الواجب أن نكن احتراما كبيرا لمكانة سوينبرن الناقد . إن النقاد فى الغالب شغوفون بموضوعهم ولكنهم ليسوا شغوفين بالموضوع الذى أمامهم بالضبط وانما هم شغوفون بشىء قريب منه . وهم فى الغالب مثقفون ولكنهم ليسوا مثقفين بما فيه الكفاية (كان سوينبرن يكاد يحفظ بعض المسرحيات التى تحدث عنها عن ظهر قلب) . والآن فهل يمكن أن تعزى هذه المزية التى أشرنا إليها إلى ولتر پاتر ؟ أو إلى الأستاذ برادلى ؟ أو إلى محرر أعمال سوينبرن ؟

أرستقراطي رومانسي

إنه لمن المستحيل أن يضرب المرء صفحا عن مزايا الدرس والنقد التي يكشف عنها كتاب جورج وندام الذى نشر بعد وفاته ، كما أنه من المستحيل أن يتناول المرء الكتاب من زاوية مزاياه الدارسة والناقدة وحدها . ذلك أن مثل هذا التناول خليق فى المحل الأول بأن يجيء بعيدا عن الإنصاف ، لأن الكتاب قد نشر بعد وفاة مؤلفه ، والكتب التي تنشر بعد وفاة مؤلفيها تقتضى بعض الاهتمام الشخصى بأولئك الذين ألفوها . إن هذا الكتاب عبارة عن مجموعة من المقالات والخطب ، رتبت ترتيبها الحالي بواسطة مستر ويبلي . وقد كان مؤلفها يريد أن يعيد صوغها ، بحيث يجعل منها سفرا عن « الأدب الرومانسى » فهى تنتقل بنا من بحث حاذق عن تاريخ بداية الرومانسية ، عبر عصر النهضة الفرنسى والإنجليزى ، إلى سير ولتر سكوت . ونجد ، فى المحل الثانى ، أن هذه المقالات تمثل الإنتاج الأدبى لرجل اشتهر أساسا بما حققه فى ميدان الحياة السياسية . ثم نجد ، فى المحل الثالث ، أن هذا الرجل يرمز إلى نمط ، ونمط إنجليزى . إنه نمط شائق ، ومن المحتمل أن يزول . من الطبيعى إذن أن تكون أولى مراحل اهتمامنا بهذه المقالات اهتماما بجورج وندام .

يورد مستر تشارلز ويلى فى مقدمته للمقالات ، وهى مقدمة تناسب نغمتها مادتها مناسبة حسنة ، عدة جمل تلقى الضوء على شخصية وندام . والشيء الذى يبرز بوضوح مدهش من ذلك الرسم التخطيطى الذى قدمه مستر ويلى هو وحدة عقل وندام وتوحد ذهنه فيما انصرف إليه من مشاغل لا توجد رابطة واضحة بينها . لقد خرج وندام من إتون إلى الجيش وفى الثكنات علم نفسه اللغة الإيطالية ، وشغل وقت فراغه بقراءة التاريخ والشعر . وبعد أن تزود من هذه الثقافة الباردة التيار اشترك فى حملة على مصر ، ثم أدى الخدمة فى جنوب إفريقيا مصطحبا معه نسخة من أشعار ڤرجيل . ثم لعب دورا فى مجلس العموم ولعب دورا بارزا باعتباره سكرتيرا لايرلندا . وأخيرا لعب دور مالك الأرض : ٢٤٠٠ أكر . وخلال هذه الوظائف مضى جورج وندام لافى اقتناء المزيد من الكتب فحسب ، وانما فى قراء تها أيضا ، والكتابة عنها بين الحين والحين . لقد كان رجلا ذا شخصية وذا نشاط . وإنا لخليقون بأن نصدق مستر ويلى تمام التصديق عندما يقول :

« لم يكن الأدب بالنسبة له لونا من المسكن ، أو مجرد وسيلة للهرب من السياسة . ولئن كان هاويا من حيث الشعور ، لقد كان صانعا خبيرا من حيث التنفيذ » .

ثم يقول ماهو أشد دلالة :

« لقد كان يخرج إلى صيد الثعالب ، أو يلقى بنفسه فى لون من الثورة الجامحة فى « نقطة لنقطة » ، أو يلقى خطبة فى المحاكم ، بنفس الحماس الذى يتسم به وهو يقرأ أو يتحدث عن « حكاية الشتاء » أو « ترويلوس وكريسيدا » » .

من هذه الجمل ومن جمل أخرى يمكننا أن نرسم خريطة عقل جورج وندام . إن مفتاح طوبوغرافيته هوالحقيقة الماثلة في أن أدبه ، واهتماماته السياسية وحياته فى الريف ، كلها أمر واحد لايتجزأ . إنها ليست أقساما منفصلة ، وإنما هى حياة موحدة . كان عالمه مصنوعا من هذه الأشياء : الأدب والسياسة وصيد الثعالب . ونحن نجد أنه لاتوجد رابطة بين هذه الأشياء فى الحياة الواقعية ، ولكننا لا نستطيع أن نصدق أن جورج وندام عاش فى الحياة الواقعية . وهذا موجود ضمنا فى ملاحظة مستر ويلى القائلة بأن :

« جورج وندام كان ، بحكم شخصيته وتدريبه ، رومانسيا . لقد كان ينظر إلى العالم نظرة ملؤها العجب وكأنه ينظر إلى أرض عبقر » .

هنا يتضح النمط الذى كان جورج وندام ينتمى إليه .

ربما كان من الضرورى أن نقر للتاريخ بأنه أنجب قلة من الرجال « المتعددى الجوانب » وربما كان ليونارد وداڤينشى من هذه القلة . لم يكن جورج وندام رجلا من طبقة ليوناردو . وإن التأثير الذى تخلفه كتاباته تأثير بالغ الاختلاف عن ذاك الذى تخلفه يوميات ليوناردو . لقد كان ليوناردو يتحول إلى الفن أو إلى العلم ، ولكنه لم يكن يخلط بين هذين المنشطين وبين أى شىء آخر . كان ليوناردو هو ليوناردو . لم يكن له أب يتحدث عنه ، ولم يكن مواطنا إلا بالكاد ، ولم يكن لديه مايربطه بمجتمعه . أما جورج وندام فقدكان من طبقة النبلاء ، وكان فارسا ينظر إلى العالم على أنه مغامرة . وإنه لما يسم شخصيته أن نراه عند سفره إلى مصر ملازما ، يكتب فى حماس :

« لا إخال أن أى حملة منذ أيام حكام الأقاليم الرومان قد بدأت بمثل هذه الفخامة : لقد كنا خليقين بأن نكون أنطونى وهو مسافر إلى مصر فى قادس أرجوانى الأشرعة » .

فهذه هي بالضبط الروح التي تغذو تقديره لرجال العصر الإليزابيثي ولولتر سكوت ، والتي تقوده إلى هاكلوت ونورث . كان وندام متحمسا ، وكان رومانسيا ، وكان استعماريا ، وكان من الطبيعي والحال كذلك أن يكون تلميذا أدبيا لـ و . إ. هنلي ، كان دارساً ولكن درسه عرضي . وكان ناقدا طيبا في نطاق الحدود التي تتيحها له اتجاهاته الحماسية ، ولكننا لا نستطيع أن ننقده من حيث كونه دارسا ولا من حيث كونه ناقدا . وإنما نستطيع أن ننقد كتاباته على أساس واحد هو كونها تعبيرا عن هذا النمط الإنجليزي المعين ، هذا الأرستقراطي الاستعماري الرومانسي الذي يخرج لصيد الثعالب في نثره وينظر إلى العالم نظرة ملؤها العجب وكأنه ينظر إلى أرض عبقر .

ولأن وندام ينتمي إلى هذا النمط ، فقد كتب عن پلوتارك نورث كتابة حسنة ملؤها الحماس . إن رومانس العالم القديم يغدو أشد رومانسية في نثر نورث المليء بالعبارات الاصطلاحية . فالأبطال لا يغدون عنده مجرد أبطال يونانيين ورومان وإنما يغدون أبطالا إليزابيثيين أيضا . والمزيج الرومانسي يغري وندام . لم يكن يمكن لمفاتن نورث أن تتجلى على نحو أشد إبهاجا ، وأشد إغراء ، وأشد تلذذا ، من النحو الذي تتجلى عليه في مقالة وندام . إنه يتذوق المعارك ، وضوء المشاعل و « الصوت الميت » للطبول ووجه شيشرون الأبيض المرهق إذ يفر ناظرا من محفته . وهو يتذوق أسلوب نورث الناري الحاد : « في خفة ربطهم وعلقهم من رقابهم » ثم إن وندام مثقف . ففي هذه المقالة ، كما هو الحال في مقالاته عن جماعة الثريا وشكسبير ، أجد أنه قد قرأ كل شيء، غير باذل من المجهود إلا مامن شأنه أن يشحذ استمتاعه بخير ماقرأ . بيد أن له عيبين : الأول هو افتقاره إلى التوازن ، والثاني هو افتقاره إلى العمق النقدي . إن افتقاره إلى التوازن يطل من خلال إدانته لترجمة سطر من پلوتارك ترجمة ليست ممتازة ، كما هو واضح . يقول المترجم الرديء : « كرس فضول وقت فراغه للمتعة ، واستخدام ساحرته » . ويقول نورث : « كان يستمد السرور من ساحرته » . فيشن وندام حملة عنيفة على المترجم الرديء . ولكنه ينسى أن عبارة « كرس فضول وقت فراغه » هي من نوع العبارات التي كان جيبون خليقا بأن يبعث فيها الحياة والفطنة ، وأن التاريخ – بمعناه الحديث – لا يمكن أن يكتب بأسلوب نورث . وموجز القول أن وندام ينسى أن من يكتب النثر العظيم إنما هو ، في نهاية المطاف ، الأفراد وليس الفترات والتقاليد . ذلك أن وندام هو ، في حد ذاته ، فترة وتقليد .

وإنما يتضح افتقار وندام إلى التوازن في موضع آخر . إنه يحب « الأفضل » ولكنه يحب قدرا كبيرا . وليس هناك دليل على أنه كان يدرك كل الاختلاف ، أو هوة

الاختلاف ، بين الأبيات التى من قبيل :

En l'an trentiesme de mon aage

Que toutes mes hontes j'ay beues;

فى العام الثلاثين من عمرى

عندما كنت قد احتسيت كل عارى

وبين أحسن أبيات رونسار أو بلاى مثل :

Le temps s'en va, le temps s'en va, madame;

Las : le temps, non, mais naus nous en allons

Et tost serons estendus sous la lame.

الزمن يمضى ، الزمن يمضى ياسيدتى

انظرى ! ليس الزمن ، ولكننا نمضى معه .

ولا ينبغى لنا أن نستخلص من مقالة وندام أن « العنقاء واليمامة » قصيدة عظيمة أفتن بكثير من قصيدة « ڤينوس وأدونيس » . غير أن ما يقوله وندام عن قصيدة « ڤينوس وأدونيس » جدير بالقراءة لأنه شديد المضاء فى إدراك المحاسن المهملة التى هى من الدرجة الثانية . وليس هناك مايبين هوة الاختلاف بين سوناتات شكسبير وسوناتات أى شاعر إليزابيثى آخر . إن وندام يسرف فى تقدير سيدنى ، وفى إشاراته إلى كتابات العصر الإليزابيثى عن نظرية الشعر يغفل ذكر مقالة كامپيون ، وهى دراسة أشد اقتدارا وجرأة من دراسة دانيل ، رغم أن حظها من حسن الإدراك أقل من حظ هذه الأخيرة . كذلك لا يقول وندام عن دريتون غير كلمات قليلة ، ولكنه لا يلاحظ أن الأبيات الوحيدة الجيدة (باستثناء سوناته واحدة لعلها جاءت بمحض الصدفة) فى سلسلة « أفكار » دريتون الرديئة تجىء عندما يسقط دريتون عنه رداءه ، لمدة لحظة ، ويتحدث من وحى الواقع :

وأخيرا ، فقد رأت عيناى فى دهشة

سقوط إسكس ذلك السقوط العظيم ، وكان على تيرون أن يظفر بالسلام ــ

ورأيت النهاية الهادئة لتلك الملكة التى وددنا لو تعيش طويلا

ورأيت دخول الملك ذلك الدخول الجميل ، وإقرار السلام مع إسبانيا .

على أن افتقار وندام إلى التحليل النقدى أهم من افتقاره إلى التوازن . لقد كان يستمتع ، كما قلنا ، بالإليزابيثيين . ومقالته عن قصائد شكسبير تحوى قدرا غير مألوف من المعلومات . ثم هناك بعض الثرثرة الشائعة عن مارى فيتون وقصة طيبة عن سير وليم نوليز . غير أن أهم نقطة فى نقد الإليزابيثيين قد فاتت وندام : فنحن لا نستطيع أن نمسك بهم ، أو نفهمهم ، إلا إذا توافر لدينا بعض الفهم لباثولوجية البلاغة . لقد كانت البلاغة ، أو كان شكل معين من أشكالها ، مرضا متوطنا يسرى فى الكائن العضوى كله ، وكانت الأنسجة السليمة والمريضة على السواء مصنوعة منه . ونحن لا نستطيع أن نتصارع مع أبسط الأبيات وأقربها إلى لغة الحديث فى المسرح التيودورى ، وأوائل المسرح الستيوارتى إلا إذا شخصنا البلاغة فى عقلية القرن السادس عشر والقرن السابع عشر . بل إننا عندما نلتقى بأبيات من قبيل :

ثمة سباك يضع أنابيب فى أمعائى فتحترق .

لا ينبغى أن ننسى مالها من أساس بلاغى أكثر مما ينبغى أن ننسى وجود هذا الأساس فى أبيات من قبيل :

هلموا ، دعونا نسير فى مواجهة قوى السماء

ونغرس الرايات السوداء فى قبة السماء

إشارة إلى أننا قد ذبحنا الآلهة .

إن فهم البلاغة الإليزابيثية ضرورى لتذوق الأدب الإليزابيثى مثلما أن فهم الغاطفة الفيكتورية ضرورى لتذوق الأدب الفيكتورى وأدب جورج وندام .

كان وندام رومانسيا . والعلاج الوحيد للرومانسية هو تحليلها . إن الشيءالطيب فى الرومانسية ، الشيء الذى سيبقى منها ، هو حب استطلاعها –

..... l'ardore .

Ch'i ' ebbe a divenir del monds esperto

Et degli vizzi umani e del valore-

وهو حب استطلاع يدرك أن أى حياة ، متى تغلغلنا فيها على نحو دقيق وعميق ، شائقة وغريبة دائما . إن الرومانسية طريق مختصر إلى الغرابة دون مرور بمرحلة الواقع ، وهى لا تؤدى بحوار ييها إلى نتيجة غير العودة من حيث بدء وا . وقد كان جورج وندام محبا للاستطلاع ، ولكنه استخدم هذه الصفة استخداما رومانسيا ، لا

لينفذ إلى العالم الواقعى وإنما ليتم الملامح المتنوعة للعالم الذى خلقه لنفسه . من الشائق أن يضل المرء طريقه فى ميدان الأدب فيدخل ميدان السياسة ، ويتساءل عن مدى اندماج الرومانسية فى الاستعمار ، ويتساءل عن مدى امتلاك الرومانسية لناصية خيال المستعمرين ومدى استخدام ديزرائيلى لها . غير أن مثل هذا التساؤل قضية مختلفة تماما عما نحن بصدده . لأنه إذا كان هناك الكثير الذى يمكن أن يقال دفاعا عن الرومانسية فى الحياة فإنه لا موضع لها فى الأدب . وليس معنى ذلك أن ننتهى إلى أن رجلا له أسلاف جورج وندام وتقاليده كان لابد أن يغدو ، بالضرورة ، كاتبا رومانسيا . غير أن هذا هو مايحدث عندما يغرس مثل هذا الرجل نفسه غرسا قويا فى الوعى بطائفته ، وعندما يقول « لا ينبغى لطبقة النبلاء أن تعتزل مكانها » . قد يكون هذا القول جديرا بالإعجاب فى ميدان السياسة ، ولكنه لن ينفع فى ميدان الأدب . فالفنون تصر على أن يتخلص الفنان من كل مايملك ، حتى من شجرة نسبه ، ويتبع الفن وحده . إنها تتطلب ألا يكون المرء عضوا فى أسرة أو طائفة أو حزب أو صحبة وإنما أن يكون ، ببساطة ، نفسه ولا شىء غير ذلك . والرجال الذين من طراز وندام يجلبون معهم إلى الأدب مزايا متعددة ، ولكن هناك نوعا واحدا من الرجال خير من نبيلى المحتد وأقل منهم عددا وأولئك هم الأفراد الأفذاذ .

النكهة المحلية

إنه لما يثلج الصدر في عالم مشغول أساسا بأن يغدو متمشيا مع أحدث التطورات التى تجرى فيه أن يعلم المرء بوجود رجل واحد لم يقرأ وإنما تذوق أيضا ولم يتذوق فقط وإنما قرأ أيضا ، كتابا من قبيل پترونيوس وهرونداس ، هذا الرجل هو تشارلز وبلى الذى أريد أن أقول عنه شيئين : الأول هو أنه ليس ناقدا ، والثانى أنه من نوع آخر نادر يكاد يكون فى ندرة الناقد الحقيقى ، إن لم يكن يعادله قيمة . من الواضح أنه قد قرأ قدرا عظيما من الأدب الإنجليزى واستمتع به ، وأن أكثر ما أمتعه فى هذا الأدب هو أدب العصور العظيمة : أى القرن السادس عشر والقرن السابع عشر . قد نذهب إلى أن مستر وبلى لم يصدر حكما واحدا أصيلا مهما على أى أثر من آثار هذا الأدب . ولكن دعونا نتساءل : كم من النقاد قد أصدر مثل هذا الحكم ؟ إن مستر وبلى ليس ناقدا للبشر والكتب .

غير أنه قادر على إقناعنا بأننا إذا قرأنا الكتب التى قرأها فسنجدها ممتعة كما وجدها ، وإننا إذا قرأناها فسنغدو قادرين على أن نكون عنها آراء واضحة مستقلة . ولئن كان يفتقر إلى توازن الناقد فإنه يملك نوعا آخر من التوازن خاصا به . وهذا النوع يتمثل - جزئيا - فى أن أذواقه ليست بيوريتانية ، وأنه يستطيع أن يتحدث عن الكتاب المسرحيين فى عصر رجوع الملكية وغيرهم دون أن يعتذر للقارىء عن قلة احتشامهم ، ويتمثل - جزئيا - فى تذوقه لخير النكهات المحلية والوقتية ، ويتمثل - جزئيا - فى شهيته المفتوحة .

هذا الجمع بين عدة خصائص لا نقدية - ولا أقول منافية للنقد - يجعل مستر وبلى أصلح شخص فى العالم لأداء المهمة التى اشتهر ، أكثر ما اشتهر ، بها . إننا خليقون بأن نغدو أشد عرفانا بالجميل نحو « سلسلة الترجمات التيودورية » لو أنها كانت موجودة فى الأسواق بحيث نتمكن من شرائها ، ولو أننا تمكنا من شرائها عندما توجد . غير أن مستر وبلى ليس مسئولا عن ذلك . فالمقدمات التى كتبها لبعض مترجمى تلك السلسلة قد كتبت كلها كما ينبغى أن تكتب المقدمات التى هى من هذا النوع . إن مقدمته لترجمة إركهارت لرابليه تحوى كل المعلومات التى لا صلة لها بالموضوع ، والتى من شأنها ان تحبب القارىء فى ذلك الكتاب . ونحن بعد أن ننتهى

من قراءة مقدمته نشعر بأن قراءة إركهارت هى المتعة الوحيدة فى الحياة . ومن ثم فإن مستر وبلى يغدو شخصا مفيدا فى بلد خال من النقد الحى كهذا البلد . لأن أول شيء ينبغى أن نقوم به هو أن نقرأ الأدب الإنجليزى أساسا . إن القلائل الذين يمكنهم أن يتحدثوا ، بذكاء ، عن ستندال وفلوبير وچيمز يعرفون هذه الحقيقة ، ولكن العدد الكبير من الناس الذين يمرون بمحادثات ستندال مرور سطحيا لا يعرفون عن هذا الأدب الإنجليزى حتى مايكفى لأن يجعلهم فى موقف المعزولين . وثمة سبيلان يمكن للكاتب من طريقهما أن يجعلنا ننتفع بأعمال الكتاب الموتى . فالسبيل الأول هو أن يعزل الجزء الأساس من إنتاجهم ، وذلك بأن يبرز أشد الأشياء حظا من الحدة فى الأنواع المختلفة لهذا الانتاج ، ويفصله عن مصادفات البيئة . بيد أن هذا المنهج لن يعين غير الأذكياء القادرين على الاستمتاع بالتعبير المثالى استمتاعا فريدا ، ويركز اهتمامه على خير مافى أى فن . وأما السبيل الثانى ، ذلك الذى ينتهجه مستر وبلى ، فهو أن ينقل إلى القراء تذوقا للفترة التى أنتج الأدب فيها ولخير ما أنتج فيها مادام منتميا إليها . غير أن هذا المنهج ليس بالغ اليسر هو الآخر . فالصحفى الصرف لن يعرف أى فترة من الفترات بما فيه الكفاية ، والهاوى الصرف سيعرفها على نحو متسم بالأثرة البالغة وكأنها بدعة من البدع الخاصة به . إن مستر وبلى مهتم بموضوعه اهتماما حقيقيا ، وقد فر – دون أى برنامج للثورة – من عصرنا إلى العصر التيودورى . إنه يفر وربما كان يقود الآخرين معه متوسلا إلى ذلك بما أوتى من ذوق ليس ذوقا أدبيا على وجه الدقة .

إن سلسلة « الترجمات التيودورية » تكون جزءا من ذوق جهر أصحابه به . فبعض هذه الترجمات خير من البعض الآخر . هناك بطبيعة الحال بون شاسع – ربما لم يفطن مستر وبلى إليه – بين حتى ترجمة فلوريو والأصل المترجم عنه . إن فرنسية مونتينى لغة ناضجة ، ولكن إنجليزية ترجمة فلوريو الحية ليست لغة ناضجة . لقد كان يمكن ترجمة كتابات مونتينى إلى إنجليزية عصره ولكن كتاباته ماكان يمكن أن تكتب بانجليزية عصره . وإذ سارت اللغة الانجليزية فى طريق النضج ، فقدت شيئا كان فلوريو وكان زملاؤه الأقل شأنا يملكونه وكانوا يشتركون فيه مع لغة مونتينى . إنها لم تفقد اللغة فقط وإنما فقدت العصر أيضا . فنثر ذلك العصر كان يمتاز بالحياة ، بحياة لم تستطع العصور التالية أن تضيف إليها وإنما كان قصارها أن تأخذ منها . وأنت تجد نفس هذا النوع من الحياة ، ونفس هذه الوفرة عند مونتينى وبرانتوم وتجد التغير عن روشفوكو كما تجده عند هوبز ، وتجد التهرؤ فى النثر الكلاسيكى لكلا اللغتين عند ڤولتير وعند جيبون . كل مافى الأمر هو أن اللغة الفرنسية كانت فى الأصل أغنى

وأنضج – كما تدل كتابات جوانفيل وكومين – من اللغة الانجليزية ، وأننا لا نملك نثرا يمكن أن يقارن بنثر مونتيني ورابليه . ولو أن مستر ويلى حلل هذه الحيوية وأخبرنا بالسبب فى أن هولاند وأندرد اون وناش ومارتن ماريليت مازالوا جديرين بالقراءة لأمكنه أن يرينا كيف نتعرف على هذه الصفة إذا هى ظهرت ، أو ظهر شىء قريب منها ، فى أدب عصرنا . غير أن مستر ويلى ليس بالمحلل . والأكثر من ذلك أن ذوقه يغدو أقل ثقة بنفسه عندما ينصب على أفراد فى نطاق الفترة التى يدرسها . فهو ضعيف فيما يقوله عن شعر سرى المرسل ، بل إنه لا يعطى سرى شرف السبق إلى بعض المؤثرات التى تعد من خير مؤثرات تنسون . وهو لايدخر فى جعبته أى ثناء لجولدنج ، رغم أن هذا الأخير من أحسن المترجمين نظما . وهو يعتذر عنه بأن ترجمة أوفيد لا تقتضى المترجم قوة ولا نشاطا ! هناك قوة ونشاط على الأقل فى ترجمة مارلو « أناشد الحب » Amores وهو يغفل ذكر جاوين دوجلاس ، الذى كان يقينا – رغم كتابته باللهجة الاسكتلندية – مترجما تيودوريا . وإنه لمما يسم مستر ويلى أن نراه يمدح ترجمة تشابمان على أساس أنها :

« تدل على وجود حياة وافرة ونشاط لا تروى له غلة . إن فى ترجمته رفعة وروحا لا يقلان عما فى الأصل .... » .

فهذه أقوال جارية على الألسن وغير نقدية . ثم إن الناقد لا يليق به أن يستخدم عبارات مهملة مثل « آية تاسو » التى يستخدمها مستروبلى . ومقالته عن كونجريف لا تضيف شيئا إلى فهمنا لذلك الكاتب :

« ومن ثم فإنه يضع على خشبة المسرح مجموعة من الرجال والنساء ذوى البديهة الحاضرة والأمزجة الكلبية ، يتحدثون بالألمعية والسرعة التى يتبارز بها المتبارزون . »

لقد سبق لنا أن سمعنا عن هذه المحادثات التى تشبه المبارزات . وإن الشكوك لتعتمل فى صدورنا من أن مستروبلى قد يعجب بجورج ميرديث . فإذا جئنا إلى مقالته عن رالى ، وجدناها أقل عطاء من مقالته عن كونجريف . لقد غابت عن ويلى واقعية ذلك القرصان والاحتكارى ذى الشخصية البهيجة ، ولم يبق منها غير جانب البطل القومى . ونجد رغم ذلك أن رالى وسويفت وكونجريف والعالم السفلى لأدب القرن السادس عشر والقرن السابع عشر ، يظلون جميعا متمتعين بالحياة ، على نحو ما ، وذلك بفضل مايقوله مستر ويلى عنهم . وعلى ذلك فإن مستر ويلى لايختفى فى أحراش الصحافة والنقد الزائف . إنه يستحق « مكانا على أرفف » من يعنون بالأدب الإنجليزى . فهو يملك أول صفة نتطلبها فى الناقد : وهى الاهتمام بموضوعه ، والقدرة

على نقل هذا الاهتمام إلى الآخرين . إن عيوبه ذهنية مثلما هى شعورية . فهو ليس موهوبا فى التحليل . إن هناك عيوبا مؤكدة ، ونواحى قصور وفجاجة مؤكدة فى الأدب الذى يعجب به . ولأنه ليس بالذى يحدثنا عن هذه العيوب ونواحى القصور ، فإنه ليس بالذى يقدم إلينا الإنتاج الذى يمتاز بأفتن الصفات امتيازا مطلقا . إنه لا يستخدم أيا من أداتى الناقد : المقارنة والتحليل . وهو لا يملك من صرامة العاطفة مايمكنه من ان يلحظ ، دون خطأ ، النقلة من عمل خالد الحدة إلي عمل لا يعدو أن يكون جذابا . ذلك أن الناقد محتاج إلى أن يكون قادرا لا على التشبع بروح ونمط العصر الذى يدرسه أى نكهته المحلية فحسب وإنما أيضا على أن يفصل نفسه عنه فجأة ، وذلك فى تذوقه لأعلى الأعمال الخلاقة .

ثم إن الناقد يحتاج إلى شىء آخر لايتوافر لدى مستر وبلى : ونعنى به الاهتمام الخلاق والبؤرة المنصبة على المستقبل القريب . فالناقد المهم هو الذى ينغمس فى المشاكل الراهنة للفن ويسعى إلى جعل قوى الماضى تساهم فى حل هذه المشاكل . وعلى ذلك فانه خليق ، إذا درس كونجريف مثلا ، بأن يستبقى دائما فى مؤخرة ذهنه هذا السؤال : مالذى يتصل بفننا المسرحى فى فن كونجريف ؟ وحتى لو كان اهتمام الناقد مقصورا على محاولة تفهم كونجريف فإن استبقاءه ذلك السؤال فى مؤخرة ذهنه سيكون ذا جدوى ، على قدر مايكون تفهم أى شىء معتمدا على أن نفهمه من وجهة نظر معينة . إن لأغلب النقاد اهتمامات خلاقة من نوع ما ، وقد لا تكون هذه الاهتمامات منصبة على الفن ، وإنما تكون منصبة (كما هو الشأن مع مستر پول مور) على الأخلاق مثلا . وما كنت لأقدم هذه الملاحظات التى قدمتها إلا لرغبتى فى أن أعين على إعطاء كتب مستر وبلى مكانا معينا ولكن بلا بطاقة تشير إليه ، لا مع النقد ولا مع التاريخ ولا مع الصحافة الصريحة . وما كنت لأبذل مثل هذا الجهد فى إحلال كتبه مكانها الملائم لولا إيمانى بأنها تستحق هذا المكان .

من " كلمة عن الناقد الأمريكي "

ليس المراد بهذه القاعة من النقاد أن تكون بأى معنى من المعاني كاملة . غير أننا لما كنا قد عالجنا ثلاثة كتاب انجليز يكتبون ما يمكن تسميته بالنثر النقدى ، فإن ذهن المرء يغدو واعيا بالحقيقة الماثلة فى أن ثمة شيئا مشتركا بينهم ، وإذ يحاول المرء أن يدرك ، على نحو أوضح ، كنه هذه المشاركة . وتتجه شكوكه إلى أنها صفة قومية ، يجد نفسه مدفوعا إلى تأمل أقوى مقابلة ممكنة . ومن هنا كانت هذه التعليقات على ناقدين أمريكيين وناقد فرنسى وهى التى ما كانت لتتخذ هذا الشكل بالضبط دون المقابلة التى أشرت إليها .

إن مستر پول مور مؤلف عدد من الكتب ربما كان يأمل فى أن تكسر الرقم القياسى الذى أحرزته الأعمال الكاملة لسانت –بوڤ . وليست مقارنته بسانت – بوڤ هينة الشأن بحال من الأحوال ، ذلك أن مستر مور – وكذلك الأستاذ إيرڤنج بابيت – من المعجبين بالناقد الفرنسى الغزير الإنتاج . وليس الأمر مقصورا على أنهما معجبان به فإن إعجابهما ربما كان مفتاحا لكثير من مزاياهما ولبعض عيوبهما على السواء . ونحن فى المحل الأول نجد أن كلا من هذين الكاتبين قد أولى النقد الفرنسى ودراسة المعايير الفرنسية فى الكتابة والتفكير قدرا من الاهتمام أكبر مما أولاه لها أى من النقاد الإنجليز البارزين منذ أرنولد . وعلى ذلك فإنهم أقرب كثيرا إلى التيار الأوروبى رغم أنهما ينمان على عيوب من المحقق أنها آتية من عبر الأطلنطى ومن المحقق أنها تبقيهما خارج التيار الأوروبى . إن تأثير فرنسا يتضح فى إخلاصهما للأفكار واهتمامهما بمشاكل الفن والحياة باعتبارها مشاكل قائمة ويمكن تناولها منفصلة عن علاقاتها بالمزاج الخاص للناقد .

والآن فإن مستر مور ومستر بابيت قد سعيا إلى إقامة نقد مستقل عن المزاج . وهذه ، فى حد ذاتها ، مزية مرموقة . ولكننا نجد ، عند هذه النقطة ، إن مستر مور ، على وجه الخصوص ، قد ضلله – وهذا غريب حقا – دليله سانت بوڤ ، ذلك أنه لا مستر مور ولا سانت – بوڤ مهتم بالفن فى المحل الأول . وعن هذا الأخير لاحظ مسيو بندا :

on sait -et c'est certainement un des grands éléments de son succès - combien d'études illustre critique consacre à des auteurs dont l'importance littéraire est quasi nulle (femmes, magistrats, courtisans,

militaires) , mais dont les écrits lui sont une occasion de pourtraiturer une âme; combien volontiers, pour les maitres, il s'attache à leurs productions secondaires, notes, brouillons, lettres intimes; plutôt qu'à leurs grandes oeuvers, souvent , beacoup moins expressives, en effet, de leur psychologie.

« من المعروف - وهذا بالتأكيد أحد أسباب نجاحه الكبرى - أن هذا الناقد الشهير قد خصص عددا كبيرا من الدراسات لكتاب تكاد أهميتهم الأدبية أن تساوى الصفر (من نساء وموظفين كبار ورجال بلاط ورجال جيش) ولكن الذى أغراه بدراسة كتاباتهم هو أنها أتاحت له الفرصة لتصوير النفس الإنسانية . أما فيما يتصل بالأعلام ، فإنه يلتفت إلى كتاباتهم الثانوية من ملاحظات ومسودات وخطابات خاصة أكثر مما يلتفت إلى أعمالهم الكبرى التى لاتعبر دائما تعبيرا كافيا فى الواقع عن نفسياتهم » .

إن مستر موريس ، كسانت - بوف مهتما فى المحل الأول بعلم النفس أو بالكائنات الإنسانية ، وإنما هو ، فى المقام الأول ، أخلاقى ، وهو شىء كريم وجدى . فمشكلة مسترمور هى أنك لا تستطيع أن توزع نظرية أو وجهة نظر فى الأخلاق على عدد كبير من المقالات عن مجموعة بالغة التنوع من الشخصيات المهمة فى الأدب ، إلا إذا كنت تستطيع أن تقدم اهتماما آخر خاصا بالإضافة إلى ذلك . وإن لسانت بوف اهتمامه الخاص بالكائنات الإنسانية : على حين أنه قد يكون لناقد آخر - ريمى دى جورمون مثلا - شىء يقوله دائما عن فن كاتب من الكتاب ، من شأنه أن يجعل استمتاعنا بذلك الكتاب أكثر وعيا وأكثر ذكاء . غير أن الأخلاقى الخالص فى الأدب - والأخلاقى مفيد للخالق كما أنه مفيد لقارىء الشعر - ينبغى أن يكون أشد دقة ، لأننا ينبغى أن ننعم بمتعة فحص جمال هيكله . وهنا نجد أن لمسيوچوليان بندا ميزة كبرى على مسترمور . قد يكون فكره أقل عمقا ، ولكن له جمالا شكليا أكبر .

إن المستر إيرفنج بابيت ، الذى يقاسم مستر مور كثيرا من مثله وآرائه إلى الحد الذى نجد معه أنه ينبغى المزاوجة بين اسميهما ، قد عبر عن فكره على نحو أكثر تجريدا ، وبمزيد من الشكل . كما أنه يتحرر من ذلك الدافع الصوفى الذى يفلت أحيانا من بين يدى مسترمور . فهو يلوح ، على نحو أوضح مما نجده لدى مستر مور ، وبالتأكيد على نحو أوضح مما نجده لدى أى ناقد يماثله فى السلطة فى أمريكا أو انجلترا ، مدركا لأوربا ككل . وهو قد أوتى ذهنا عالمى الموطن وميلا إلى البحث عن مركز . وكتبه القليلة مهمة ، وقد كانت خليقة بأن تزداد أهمية لو أنه صاغ دعوته إلى النظام فى أسلوب أكثر تنظيما .

وعلى الرغم من أنه هو أيضا معجب بسانت بوف ، فإنه من المحتمل أن يوافق على هذه الفقرة الجديرة بالإعجاب لأوثنين هويسونفيل [١] .

Il y a une beauté littéraire, impersonnelle en quelque sorte, parfaitement distincte de l'auteur lui-meme et de son orgainsation, beauté, qui a sa raison d'être et ses lois,

dont la critique est tenue de rendre compte. Et si la critique considère cette tâche comme au-dessous d'elle, si c'est affaire à la ;rhétorique et à ce que Sainte - Beuve appelle dédaigneusement les Quintilien, alors la rhétorique a du bon et les Quintilien ne sont pas à dédaigner.

« ثمة جمال أدبى لاشخصى على نحو من الأنحاء ، متميز كل التميز عن الكاتب نفسه ، وعن تكوينه ، وهو جمال له مبرر وجوده وقوانينه الذاتية الخاصة به التى ينبغى على النقد أن يضعها فى حسبانه . ولئن عد النقد هذا المنهج فى الدرس أمرا يجاوز مداه ، ولئن عد أمرا يتصل بالبلاغة ومن يسميهم سانت بوف باحتقار فئة الكونتليين فإن البلاغة تكون على حق وتكون فئة الكونتيليين غير جديرة بالازدراء » .

وقد يكون هناك نقاد عديدون فى انجلترا على استعداد لاستحسان هذه الفكرة ولكن قليلين جدا هم الذين يبينون عن أى دليل على إدراكهم لها فى كتاباتهم . بيد أن المستر مور والمستر بابيت ، مهما تكن أذواقهما الفعلية ، وعلى الرغم من أنهما ليسا مشغولين بالفن فى المحل الأول ، يقفان فى جانب الفنان ، وليس جانب الفنان هو الذى يرتبط كثيرا فى انجلترا بالكتابة النقدية . والأمر كما أوضح مستر مور ، فى مقالة شائقة ، هو أن ثمة ضعفا حيويا فى تعريف أرنولد للنقد بأنه « الجهد المنزه عن الغرض لمعرفة أفضل ما عرف وفكر فى العالم بصرف النظر عن الممارسة والسياسة وكل ما يدخل فى هذا الباب إن « الجهد المنزه عن الغرض للمعرفة » ليس إلا شرطا مسبقا فى الناقد ، ولكنه ليس نقدا ، حيث أن النقد قد يترتب على مثل هذا الجهد . وأرنولد لا يعدوأن يكون مقررا لعمل الناقد على أساس من مثل أعلى شخصى ، مثل أعلى للنفس . والمثل الأعلى للنفس لا يكون منزها عن الغرض . وهنا نجد أن أرنولد بريتونى أكثر مما هو أوربى .

(١) Reuvedes Deux Mondes, Fevr. 1875, quoted bu Benda, Bélphegor, P. 140.

(مجلة العالمين فبراير ١٨٧٥ ، وقد أوردها بندا فى كتابه «بلفجور» ص ١٤٠

ويومئ المستر مور إلى اتجاهه الخاص عندما يثنى على من يرفعهم إلى مرتبة الأساتذة فى النقد :

« لئن كانوا يتناولون كثيرا نقد الأدب ، فذلك لأن الحياة فى الأدب ، أكثر منها فى أى مكان آخر ، تكشف عن دوافعها ونتائجها المتنوعة بلا نهاية ، وتجنح دائما إلى أن تجعل الأدب نفسه نقدا للحياة ، على نحو أشد وعيا » .

إن عبارة « نقد الحياة » عبارة سهلة ، ولا تمثل – على أحسن تقدير – سوى جانب واحد من جوانب الأدب العظيم ، إذا لم تكن تعزو إلى اصطلاح « النقد » نفسه عمومية تسلبه ما له من دقة . ويلوح أن المستر مور قد فشل ، فى هذه الجملة ، فى أن يضع إصبعه على الجدية الصائبة لفن الأدب العظيم : الجدية التى نجدها فى « عهد » فيون ، والتى من الواضح أنها غائبة عن قصيدة للذكرى In Memoriam أو الجدية التى تتحكم فى « آموس بارتون » وليس فى « طاحونة على نهر فلوس » .

وإنه لما يدعو إلى الأسف أن المستر مور لايكتب بوفرة أكثر عن فنانى الأدب العظماء وإنها لخسارة أنه يتقبل صيت المشهورين فى العالم بأكثر مما ينبغى من الجد . وربما كان هذا راجعا جزئيا إلى بعده المكانى عن المركز الأدبى . غير أنه ينبغى علينا أن نلاحظ أن الجد الإنجليزى والجد الأمريكى أمران بالغا الاختلاف . ولست أنوى أن أحلل هذا الفرق (وإنه لخليق بأن يكون فصلا قيما فى التاريخ الاجتماعى) وإنما حسبى أن أقول : إن الجد الأمريكى أكثر بدائية وأكثر أكاديمية وأقرب إلى طابع الأساتذة الألمان . غير أنها ليست غلطة المستر مور أو مستر بابيت أن غرس الأفكار لم يتسن له البقاء في أمريكا إلا فى جو الجامعة غير المشجع على الازدهار .

وكما أن فحص أنماط من النقاد الإنجليز قد حتّم علينا أن نلقى نظرة على ناقدين أمريكيين ، فإن فحص هذين الأخيرين من شأنه أن يفضى بنا إلى فحص النقاد الفرنسيين . إن مسيو چوليان بندا يمتاز بذلك الجمال الشكلى الذى يعوز النقاد الأمريكيين ، ويمتاز باقترابه الشديد منهم فى وجهة النظر . ربما كان يقيد نفسه فى نطاق فكرى أضيق من نطاقهم ، بيد أنه يعالج أفكاره – فى ذلك النطاق –على نحو غير معهود من الامتاع والوضوح . وإن ملاحظة كتابه الأخير « بلفجور : مقالة عن استقاطيقية المجتمع الفرنسى الراهن » .

Belphégor : essai sur l'esthétique de la présente société française .

معناها أن نسوق مقتطفات منه . فمسيو بندا ليس بمثابة الوعى النقدى لجيل ، مثلما كان ريمى دى جورمون . وهو لا يستطيع أن يزودنا بصيغ واعية لحساسية فى طور التكون ، وإنما هو أقرب إلى أن يكون كناسا مثاليا لنفايات عصرنا . إن قسما كبيرا من تحليله لتدهور المجتمع الفرنسى المعاصر يمكن أن ينطبق على لندن ، رغم أن الفروق بين الحالتين واضحة مما يقول فى معرض تشخيص الداء:

Quant à la société en elle-même, on peut prévoir que ce soin qu'elle met à éprouver de l'émoi par l'art, devenant cause à son tour, y rendra la soif de ce plaisir de plus en plus intense. l'application à la satisfaire de plus en plus jalouse et plus perfectionnée . On entrevoit le joure ou la bonne société française repudiera encore le peu qu'elle supporte aujourd'hui d'idées et d'organisation dans l'art, et ne se passionera plus que pour des gestes de comédiens, pour des impressions de femmes ou d'enfants, pour des rugissements de lyriques, pour des extases de fanatiques...

« أما عن المجتمع ذاته ، فيمكن أن نرى فى المستقبل أن هذا الاهتمام الذى يوجهه إلى الإحساس بالفن إذا أصبح بدوره علة، سوف يزيد من تعطشه إلى هذه

المتعة ، وستصبح رغبته فى إشباعها بدورها أشد وأنضج ، ويتنبأ المرء بمجىء يوم يمج فيه المجتمع الفرنسى الطيب هذا القليل من العناية التى يوجهها إلى الأفكار وإلى التنظيم في الفن ، بحيث لا يثير حماسه من بعد سوى ألا عيب الكوميديين ، أو انطباعات النساء أو الأطفال ، أو زئير الشعراء الغنائيين ، أو مواجد المتحمسين المتعصبين » .

ويكاد ماثيو أرنولد أن يكون الشخص الوحيد الذى ظهر فى انجلترا وحاول أن يضطلع بمهمة شبيهة بتلك التى اضطلع بها مسيو بندا . لقد كان ماثيو أرنولد ذكيا ، وعلى قدر مايحدثه وجود رجل ذكى من اختلاف ، فإن عصرنا أدنى من عصر أرنولد . ولكن ما أعظم المزية التى يتمتع بها رجل من نوع مسيو بندا على أرنولد ! ليست هذه المزية مقصورة على أن مسيو بندا يملك تقاليد نقدية وراءه ، بينما أرنولد يستخدم لغة من شأنها أن تغرى أصحابها على الدوام بالاتجاه إلى التهكم والهجو بدلا من الاتجاه إلى العرض المنزه عن الغرض ، لغة أقل صلاحية للنقد من تلك التى كانت تستخدم فى القرن الثامن عشر ، وإنما تتمثل هذه المزية فى أن حماقات الفرنسيين وغباواتهم مهما كانت وضيعة ، تعبر عن نفسها فى صورة أفكار - بل إن البرجسونية نفسها بناء عقلى ، والسيدات الراقيات اللواتى كن يختلفن إلى محاضرات برجسون فى الكوليج دى فرانس كن ، بمعنى من المعانى ، مضطرات إلى إعمال أذهانهن . إن رجل الأفكار يحتاج إلى أفكار ، أو أفكار زائفة ، كى يقاتل ضدها . وقد كان أرنولد مفتقراً إلى المقاومة النشطة التى لاغنى عنها إذا أريد للذهن أن يبلغ أشد حالاته مضاء .

إن المجتمع الذى يستطيع عقل كعقل مسيو بندا أن يعمل فيه ، والذى يوجد فيه أشخاص من نوع مسيو بندا ، إنما هو مجتمع يسهل على الفنان الخلاق مهمته . فنحن لا نستطيع أن نربط مسيوبندا ، مثلما نربط جورمون ، بأى جماعة خلاقة . إنه لا يسهم إسهاما كاملا فى ذلك « الخلق الواعى لحقل الحاضر من الماضى » الذى يعده مستر مور جزءا من عمل الناقد . ولكنه بتحليله لأدواء أدب الدرجة الثانية ، أو الأدب الفاسد ، ييسر على الفنان الخالق مهمته . فنحن لم نتخلص بعد من أمثال شارل لوى فيليب فى الأدب الإنجليزى ، لأنه ليس هناك من يصيب صيتهم فى مقتل . وما زلنا نسمع أن چورج ميرديث أستاذ للنثر أو حتى فيلسوف عميق . إن الفنان الخالق فى انجلترا يجد نفسه مضطرا أو يدعوه الإغراء على الأقل إلى أن ينفق الكثير من وقته وطاقته على نقد كان يمكن أن يدخره لتكميل عمله الأصلى : وهذا ، ببساطة ، لأنه ليس هناك من يتولى هذه المهمة عنه .

إمكانية مسرحية شعرية

(١٩٢٠)

إن الأسئلة عن السبب فى أنه ليس ثمة مسرحية شعرية اليوم ، والطريقة التى فقدت بها خشبة المسرح كل إمساك بناصية فن الأدب ، والسبب فى أنه يكتب مثل هذا العدد الكبير من المسرحيات الشعرية التى لا يمكن قراءتها - إن قرئت أساسا - دون متعة ، قد غدت أسئلة بلا طعم ، بل أكاديمية تقريباً . فالنتيجة التى ينتهى إليها عادة هى إما أن « الأوضاع » أشد مما يمكننا مواجهته ، أو أننا فى الواقع نؤثر أنماطا أخرى من الأدب ، أو ببساطة أننا محروعون من الإلهام . أما عن هذا البديل الأخير ، فليس ثمة ما يحدونا إلى الظن به . وأما عن الثانى ، فأى نمط نفضل ؟ وأما عن الأول فليس هناك من أرانى قط « أوضاعا » إلا من أكثر الأنواع سطحية ، والأسباب التى تدعو إلى إثارة المسألة من جديد هى أولا أن غالبية - بل ربما عددا كبيرا بالتأكيد - من الشعراء يتطلعون إلى خشبة المسرح . وثانيا - أنه يلوح أن جمهوراً ليس بالقليل يريد مسرحيات شعرية . ومن المحقق أن ثمة تعطشا مشروعا - ليس مقصورا على أشخاص قلائل - لا تستطيع سوى المسرحية الشعرية له إشباعا . ومن المحقق أن على الاتجاه النقدى أن يحاول تحليل الأوضاع وغير ذلك من البيانات . ولئن برز إلى النوع عائق نهائى ، فإنه ليجمل بالفحص أن يساعدنا - على الأقل - على تحويل أفكارنا إلى مساع أخرى أكثر جدوى . أما إذا ثبت عدم وجود مثل هذا العائق ، فقد يكون لنا أن نأمل فى أن نصل - فى نهاية المطاف - إلى تقرير للأوضاع التى يمكن أن تغير . ومن المحتمل أن نكتشف أن لعجزنا مصدرا أعمق : فالفنون قد ازدهرت فى بعض العصور دون أن تكون هناك دراما ، ومن المحتمل أن نكون عاجزين كلية ؛ وفى تلك الحالة ، لن يكون المسرح هو مكمن الداء ، وإنما - فى كل حال - أحد أعراضه .

ومن وجهة نظر الأدب نجد أن المسرحية ليست إلا صورة واحدة من بين عدة صور شعرية . فالملحمة والموال وأغنية المآثر البطولية chanson de geste وأشكال الشعر البروڤنسالى والتوسكانى قد وصلت كلها إلى الاكتمال بخدمة مجتمعات معينة . وأشكال أوڤيد وكاتولوس وبروبرتيوس قد خدمت مجتمعا مختلفا ، ومن بعض النواحى أشد تمدينا ، من أى من هذه المجتمعات . وفى مجتمع أوڤيد ، كانت المسرحية ،

كشكل فنى ، هيئة الشأن نسبيا . ومع ذلك فإن المسرحية ربما كانت أبقى من سائر الأشكال وأقدرها على تحقيق تنوع أكبر والتعبير عن أنماط من المجتمع أكثر تنوعا . لقد تنوعت المسرحية ، على نحو ملحوظ ، فى انجلترا وحدها ، غير أنه عندما تبين ذات يوم أن الحياة قد فارقتها ، ماتت أيضا الأشكال التالية التى تمتعت بحياة عابرة . ولست على استعداد لأن أقوم بمسح تاريخى ، ولكنى خليق بأن أقول إن عملية تشريح المسرحية الشعرية بعد الوفاة قد قام بها تشارلز لام كما قام بها غيره . ذلك أن أى شكل لا يموت تماما إلا حين يعرف عنه ذلك . وقد جلب لام ، بنبشه بقايا الحياة الدرامية فى أوج اكتمالها ، وعيا بالهوة الكبرى التى تفصل بين الحاضر والماضى . وكان من المحال أن نؤمن ، بعد ذلك ، بـ « موروث » درامى . لقد كانت علاقة قصيدة بيرون الشعراء الإنجليز وقصائد كراب بعمل بوب بمثابة موروث متصل ، ولكن علاقة مسرحية آل تشنشى بالمسرحية الإنجليزية العظيمة تكاد تشبه علاقة إعادة التركيب بالأصل . إننا حين نفقد الموروث نفقد قبضتنا على الحاضر ، غير أنه على قدر ما كان ثمة أى موروث درامى فى أيام شلى ، لم يكن هناك ما يستحق الإبقاء عليه . إنه الاختلاف بين المحافظة على الشيء وترميمه .

لقد كان العصر الإليزابيثى فى إنجلترا قادرا على أن يتشرب كمية كبيرة من الأفكار الجديدة والصور الجديدة ، مستغنيا تقريبا عن التقاليد؛ لأنه كان يملك هذا الشكل العظيم الخاص به والذى كان يفرض نفسه على كل شيء يقع تحت يده . ونتيجة لذلك نجد أن شعر مسرحياتهم المرسل كان يحقق حذقا ووعيا ، بل قوة ذهنية ، لم يتمكن أى شعر مرسل منذ ذلك الحين من أن ينميها أو حتى يعيدها . وفيما عدا ذلك كان العصر خشنا أو متحذلقا أو فظا ، إذا قورن بما يناظره فى فرنسا أو إيطاليا . لقد تكونت لدى القرن التاسع عشر انطباعات كثيرة جديدة ، ولكنه لم يكن لديه شكل يحصرها فى نطاقه . وقد صنع رجلان هما وردزورث وبراوننج أشكالا لنفسيهما - أشكالا شخصية ، فى « الرحلة » و« سورديلو » « والخاتم والكتاب » « ومونولوجات درامية » ، غير أنه ليس بوسع أحد أن يبتكر شكلا ، ويخلق ذوقا لتذوقه ، ويصل به إلى مرحلة الكمال أيضا . لقد عمد تنسون ، الذى لا نزا ع على أنه كان خليقا بأن يكون أستاذا مثاليا للأشكال الثانوية ، إلى إنتاج نماذج كبيرة على آلة ، أما عن كيتس وشلى فقد كانا أصغر سنا من أن يحكم عليهما ، وكانا يجربان شكلا بعد آخر .

ومن المحقق أن هؤلاء الشعراء كانوا ملزمين بأن يستهلكوا طاقة كبيرة فى هذا البحث عن الشكل ، وهو مالا يمكن قط أن يؤدى إلى نتيجة مرضية تماما . لم يكن هناك سوى دانتى واحد ، وقد كان دانتى ، فى نهاية المطاف ، منتفعا بسنوات

من الممـارسـة لأشكال استـخـدمـها وغيرها عدد من مـعـاصريه وأسـلافه ، ولــم يبـدد سنوات شـبـابه فى ابتكارات عـروضـيـة ، بحـيث أنه عندمـا وصل إلى «الكوميديا » Comedia كان يعرف كيف ينهب يمينا وشمالا . إن كونك تعطى فى يدك شكلا خاما ، قابلا لضروب من التهذيب لا حصر لها ، وأن تكون الشخص الذى يرى إمكانات هذا الشكل - لقد كان شكسبير محظوظا جدا . وربما كان التوق إلى معطى donnée من هذا النوع هو الذى يجتذبنا نحو سراب المسرحية الشعرية فى الوقت الحاضر .

غير أنه من المشكوك فيه جدا أن يكون فى هذا الجيل أكثر من اثنين أو ثلاثة قادرين ، بأقل درجة ، على الاستفادة من هذه المزايا ، لو أنهم وهبوها . ثمة ، على الأكثر ، اثنان أو ثلاثة يكرسون أنفسهم فعلا لهذا البحث عن الشكل ، ولا يجدون سوى القليل أولا شيء من الاعتراف العام بهم . إن خلق شكل ليس مجرد ابتداع صور أو قافية أو إيقاع . وإنما هو أيضا إدراك لكل المحتوى الذى يلائم هذه القافية أو الإيقاع . وليست السوناتة الشكسبيرية مجرد قالب على هذا النحو أو ذاك ، وإنما هى طريقة دقيقة للتفكير والإحساس . والإطار الذى زود به الكاتب المسرحى فى العصر الإليزابيثى لم يكن مجرد شعر مرسل أو مسرحية ذات خمسة فصول أو مسرحا إليزابيثيا ، ولم يكن مجرد حبكة ، حيث إن الشعراء كانوا يدمجون ويعيدون الإقامة ويعدون أو يبتكرون ، على ما تقتضيه المناسبة . لقد كان أيضا هو الـ نصف المتشكل ، أى « مزاج العصر » (وهى عبارة غير مرضية) : استعداد وعادة من جانب الجمهور للاستجابة إلى منبهات معينة . وثمة كتاب ينبغى كتابته عن الأشياء الشائعة فى أى حقبة درامية عظيمة ، عن معالجة القدر أو الموت ، عن تردد الحالة النفسية أو النغمة أو الموقف . وسنرى عند ذلك ضآلة ما كان على كل شاعر أن يفعله ، فقد كان حسبه أن يفعل ما يكفى لجعل مسرحيته ملكا له ، أو ما كان ضروريا أساسا لجعلها مختلفة عن مسرحية أى شخص آخر . وحين يتوافر هذا القصد فى الجهد يمكن أن نحصل على مجموعة متنوعة - بل كبيرة - من الشعراء المجيدين ، فى العصر نفسه . ربما لم تكن العصور العظيمة قد أنتجت مواهب أكثر بكثير من تلك التى أنتجها عصرنا ، ولكن عدد المواهب التى بددت فيها ربما كان أقل .

والآن فإنه فى عصر يعوزه الشكل ليس أمام الشاعر الثانوى إلا أمل ضئيل جدا فى أن يحقق أى شيء جدير بالتحقيق . وعندما أقول : ثانوى فإنى أعنى شعراء بالغى الجودة بالتأكيد ، كأولئك الذين يملأون المنتخبات اليونانية وكتب الأغانى فى العصر

الإليزابيثي ، بل شاعرا من طراز هريك ، ولكنى لا أعنى مجرد شعراء الدرجة الثانية ، لأن لدنام وولر أهمية أخرى تماما ، حيث أنهما يشغلان نقطا فى نمو شكل رئيس . فحينما يكون كل شيء معدا للشاعر الثانوى كى يفعله ، يمكن له فى كثير من الأحيان أن يقع على اكتشاف trouvaille ما ، حتى فى الدراما : وبيل وبروم أمثلة لذلك . أما فى أوضاعنا الحاضرة ، فإن على الشاعر الثانوى أن يؤدى أكثر مما ينبغى . وهذا يفضى إلى سبب آخر لعجز عصرنا فى مضمار المسرحية الشعرية .

إن الأدب الباقى تقديم دائما : فهو إما أن يكون تقديما لفكر ، أو تقديما لإحساس من طريق تقرير لأحداث فى الأفعال الإنسانية أو لموضوعات فى العالم الخارجى . وفى الآداب الباكرة - إذا أردنا تجنب كلمة : الكلاسيكية - نجد كلا من هذين النوعين ، وأحيانا ما نجد - كما هو الشأن مع بعض محاورات أفلاطون - مركبات فاتنة من هذين الاثنين . إن أرسطو يقدم فكرا رده إلى هيكله الأساس ، وإنه لكاتب عظيم . ومسرحية « أجا ممنون » أو « ماكبث » هى بالمثل تقرير ، ولكن لأحداث . إنهما من عمل « الذهن » بقدر ما كانت كتابات أرسطو من عمل الذهن . وهناك أعمال فنية أحدث عهدا يتوافر فيها هذا العنصر العقلى نفسه ، الذى نجده فى أعمال إيسخولوس وشكسپير وأرسطو : ورواية « التربية العاطفية » من هذه الأعمال . فإنك لو قارنتها بكتاب من نوع « سوق الأباطيل » لوجدت أن المجهود العقلى قد تمثل ، إلى حد كبير ، فى عملية تنقية ، واستبعاد قسم كبير سمح له ثاكرى بأن يدخل فى عمله ، ونكوص عن التأمل ، ووضع ما يكفى فى التقرير ، بحيث لا تعود هناك ضرورة للتأمل . وحالة أفلاطون أقدر على توضيح هذه المسألة . خذ محاورته المسماة « ثيتيثوس » . إن أفلاطون يعطينا ، فى كلمات افتتاحية قليلة ، مشهدا وشخصية وإحساسا تلون الحديث التالى ، ولكنها لا تتدخل فيه : فالمهاد المحددة ، والنظرية المستغلقة فى المعرفة التى يعرضها فيما بعد ، تتعاون دون فوضى . وإنى لأتساءل : هل بوسع أى كاتب معاصر أن يبدى مثل هذه السيطرة (على مادته) ؟

وفى القرن التاسع عشر . كشفت عقلية أخرى عن نفسها النقاب ، وإنها لواضحة فى قصيدة بالغة الاقتدار والمعان ، هى قصيدة « فاوست » لجوته . إن مفيستوفيليس مارلو مخلوق أبسط من مفيستوفيليس جوته . بيد أن مارلو ، على الأقل ، قد ركزه - بكلمات قليلة - فى تقرير . إنه ماثل هناك و (عرضا) يجعل شيطان ملتون زائدا عن الحاجة . أما شيطان جوته فيبعث بنا حتما إلى جوته . إنه يجسد فلسفة . والعمل الفنى لا يجمل به أن يفعل ذلك : وإنما ينبغى عليه أن يحل محل الفلسفة . ومعنى هذا أن جوته لم يضح أو يكرس فكره لصنع المسرحية ، وإنما ما زالت المسرحية وسيلة .

وقد تكرر هذا النمط من الفن المختلط على أيدى رجال أقل - بما لا يقاس - من جوته . وقد رأينا عملا آخر مرموقا من هذا النمط ، هو « پيرجنت » . ولدينا مسرحيات السيد ميترلنك والسيد كلوديل[1] .

إننا نجد فى أعمال ميترلنك وكلوديل من ناحية ، وفى أعمال السيد برجسون من ناحية أخرى ، ذلك الخلط بين الأجناس الذى يستمتع به عصرنا . فكل عمل من أعمال الخيال ينبغى أن تكون له فلسفة ، وكل فلسفة ينبغى أن تكون عملا فنيا - وكم من المرات سمعنا أن السيد برجسون فنان ! إن هذا لما يفخر به حواريوه . وما تعنيه كلمة « فن » ، بالنسبة لهم ، هو موضع الخلاف . إن ثمة أعمالا فلسفية معينة يمكن أن توصف بأنها أعمال فنية : كقسم كبير من أرسطو وأفلاطون وسپنوزاو أجزاء من هيوم وكتاب « أصول المنطق » للسيد برادلى ، ومقالة السيد رسل عن « الإشارة » : حيث نجد فكرا واضحا صيغ صياغة جميلة . غير أن هذا ليس هو ما يعنيه المعجبون ببرجسون أو كلوديل أو ميترلنك (وفلسفة هذا الأخير قد صارت بالية بعض الشىء) . إنهم يعنون ، على وجه الدقة ، ماليس بالواضح . وإنما هو منبه انفعالى . ولما كان مزيج الفكر والرؤية يقدم مزيدا من التنبيه ، لأنه يوحى بهذين الأمرين معا ، فإنه لا مفر للفكر الواضح والتقرير الواضح لموضوعات معينة من أن يتلاشيا كلاهما .

إن « الفكرة » أو الفلسفة غير المتمثلة ، أو الفكرة - الانفعال إنما توجد أيضا فى المسرحيات الشعرية التى كانت بمثابة محاولات حية الضمير لأقلمة بناء حقيقى ، أثينى أو إليزابيثى ، مع الشعور المعاصر . وهى تتمثل أحيانا فى محاولة تعويض نقص البناء ببناء داخلى : « ولكن أهم شىء هو بناء الأحداث . لأن المأساة محاكاة لا للبشر وإنما لفعل وللحياة ، والحياة تتكون من أفعال ، وغايتها نمط من الفعل وليس صفة »[2] .

إن لدينا من ناحية المسرحية « الشعرية » التى تحاكى المسرحية اليونانية أو تحاكى المسرحية الإليزابيثية أو المسرحية الفلسفية الحديثة . ومن ناحية أخرى هناك ملهاة « الأفكار » من شو إلى جولزويرذى نزولا إلى الملهاة الاجتماعية العادية . إن فى أكثر هزليات جترى تفككا فكرة أو تعليقا تافها على الحياة قد وضع فى فم إحدى الشخصيات عند نهاية المسرحية . ويقال إن خشبة المسرح يمكن أن تستخدم فى عدد متنوع من الأغراض وإنها ربما لم تكن تتحد مع فن الأدب إلا فى واحد فقط من هذه الأغراض . إن المسرح الصامت يمثل إحدى الإمكانات (ولست أعنى بقولى هذا

(١) يجمل بى أن أستثنى « الأسر الحاكمة » . فهذه البانوراما العملاقة لا يكاد يمكن وصفها بأنها ناجحة ، وإنما هى أساسا محاولة لتقديم رؤية ، وهى « تضحى » بالفلسفة فى سبيل الرؤية ، مثلما يفعل كل مسرح عظيم ، وقد أدرك السيد هاردى مادته كشاعر ، وفنان .

(١) فن الشعر ، الكتاب السادس ، ٩ ، ترجمة : بوتشر .

السينما) والباليه إمكان واقع (وإن يكن لا ينال ما فيه الكفاية من التغذية) والأوبرا مؤسسة ، غير أنه حينما يكون لديك « محاكاة للحياة » على خشبة المسرح مع كلمات ، فإن المعيار الوحيد الذى يمكننا أن نسمح به هو معيار العمل الفنى الذى يرمى إلى الحدة نفسها التى يرمى إليها الشعر وسائر أشكال الفن . ومن وجهة النظر هذه فإن المسرحية الشوئية هجينة كالمسرحية المترلنكية ولا حاجة بنا إلى أن ندهش من انتمائها إلى الحقبة الزمنية نفسها . إن كلتا الفلسفتين ترويج شعبى . ففى اللحظة التى تتحول فيها فكرة من حالتها الخالصة لكى يفهمها الذكاء الأدنى تفقد صلتها بالفن ولا يمكن أن تظل خالصة إلا عند تقريرها ببساطة على شكل حقيقة عامة أو عند تحويلها كما حول فلوبير موقفه من البرجوازية الصغيرة فى رواية « التربية العاطفية » Education Sentimentale . لقد تطابقت هناك مع الواقع إلى الحد الذى لم يعد معه بمستطاعك أن تشير إلى كنه هذه الفكرة .

وليس الأمر الأساس بطبيعة الحال هو أن تكتب المسرحية نظما أو أن نتمكن من أن نخفف إعجابنا بالهزلية العريضة ، وذلك بأن نحضر بين الحين والحين أداء لإحدى مسرحيات يوربيديز حيث تباع ترجمة الأستاذ مرى عند باب المسرح . فالأمر الأساس هو أن تضع على خشبة المسرح هذا التقرير الدقيق للحياة الذى هو فى الوقت نفسه وجهة نظر وعالم – عالم أخضعه ذهن المؤلف لعملية تبسيط كاملة – ولست أرى أن أى مسرحية تجسد « فلسفة » المؤلف (كمسرحية « فاوست ») أو تقدم أى نظرية اجتماعية (كمسرحيات شو) تستطيع أن تشبع هذه المتطلبات برغم أنه قد يكون ثمة مكان متروك لشو إن لم نقل لجوته . وعالم إبسن وعالم تشيكوف ليسا مبسطين إلى الحد الكافى أو عالميين .

وأخيرا ينبغى علينا أن ندخل فى حسباننا عدم ثبات أى فن – المسرح ، أو الموسيقى ، أو الرقص – يعتمد على أن يقدمه مؤدون . إن تدخل المؤدين يدخل تعقيدا للظروف الاقتصادية من المحتمل فى حد ذاته أن يكون له أثر ضار . ويكاد يكون من المحتم أن يحدث صراع لا شعورى ، إن كثيرا أو قليلا ، بين الخالق والمفسر . إذ يكاد يكون من المحقق أن اهتمام المفسر سيتركز على ذاته : وإن أبسط معرفة بالممثلين والموسيقيين لتشهد بهذه الحقيقة . إن المؤدى ليس شغوفا بالشكل وإنما بالفرص التى تمكنه من إظهار براعته أو بتوصيل « شخصيته » . وربما كان انعدام الشكل والافتقار إلى الوضوح والتمييز الذهنى فى الموسيقى الحديثة وقوة الاحتمال الجسدى الكبير والتدريب الجسمانى الذى كثيرا ما يتطلبه علامات لانتصار المؤدى ، وربما كان اكتمال انتصار الممثل على المسرحية يتمثل فى أعمال جترى .

ومن المحقق أنه لا يمكن إنهاء هذا الصراع من طريق الهزيمة الكاملة لمهنة الممثل .

ذلك أن المسرح يتوسل إلى متطلبات عدة بالإضافة إلى تطلب الفن وذلك لكي يكون أمرا ممكنا . ونحن نحتاج أيضا لسوء الحظ إلى شيء أكبر من كائنات آلية مهذبة ، وقد بذلت فى بعض الأحيان محاولات لـ « الالتفاف » حول الممثل ولاحتوائه فى مسرحيات القناع ولإقامة بضع « مواضعات » يرتطم بها بل تنمية سلالات صغيرة من الممثلين لمسرحيات فنية خاصة . وهذا التدخل في عمل الطبيعة قلما ينجح : فالطبيعة تنتصر عادة على هذه العقبات . ولعل أغلبية المحاولات التى ترمى إلى تركيب المسرحية الشعرية قد بدأت من الطرف الخاطىء : فهى قد وجهت إلى الجمهور الصغير الذى يريد « الشعر » : (و « الناشئون » كما يقول أرسطو « فى الفن يصلون إلى صقل اللفظ ودقة التصوير قبل أن يتمكنوا من بناء الحبكة ») . لقد كانت المسرحية الإليزابيثية موجهة إلى جمهور يريد تسلية من نوع خام ولكنه كان بحيث يتحمل قدرا طيبا من الشعر . ومشكلتنا ينبغى أن تكون تناول شكل من أشكال التسلية وإخضاعه للعملية التى تخلفه عملا فنيا . وربما كان الممثل الهزلي لصالات الموسيقى هو خير مادة لذلك . وإنى لأدرك أن من الخطأ تقديم مثل هذا الاقتراح لأنه فى مقابل كل شخص واحد يحتمل أن ينظر إليه بعين الجد يوجد اثنا عشر صانع ألاعيب خليق بأن يثب ليجمش المجتمع الجمالى ويبعث فيه رعشة وهأهأة لهو فنى جديد . وقلائل جدا هم الذين يعالجون الفن معالجة جادة . هناك من يعالجونه بترصن وسيستمرون فى كتابة ضروب من المحاكاة الشعرية ليوربيديز وشكسبير . وهناك آخرون ينظرون إليه على أنه مزحة .

« البلاغة » والمسرحية الشعرية

(١٩١٩)

كانت وفاة روستان إيذانا باختفاء الشاعر الذى نظرنا إليه ، أكثر من أى شاعر فرنسى آخر ، على أنه نصير « البلاغة » ظننا منا أن البلاغة قد غدت شيئا باليا فى العصر الحديث . ونحن إذ نجد أنفسنا ننظر إلى مؤلف مسرحية « سيرانو » نظرة أقرب إلى المودة إنما نجنح إلى أن نتساءل عن ماهية هذه الرذيلة أوالخاصة التى ترتبط بمزايا روستان مثلما ترتبط بعيوبه .

لقد كانت البلاغة تلائمه فى بعض الأحيان أتم ملائمة ، بل كانت تلائمه أكثر مما تلائم شاعرا أعظم منه بكثير ونعنى به بودلير الذى لم يكن فى بعض الأحيان أقل ميلا إلى البلاغة من روستان . وها نحن أولاء نبدأ فى أن نشك فى أن كلمة « البلاغة » ما هى إلا اصطلاح تحقيرى يعوزه الوضوح ويصف أى أسلوب ردىء ، أى أسلوب هو من الرداءة أو الدرجة الثانية ، بحيث نتبين ضرورة أن تكون العبارات التى نصفه بها على قدر أكبر من الدقة .

كثيراً ما وُصف شعرنا فى العصر الإليزابيثى والعصر الجيمسى - إذ من الخير للمرء أن يقصر حديثه على أدب بلده فى مثل هذه المسائل العويصة - بأنه « بلاغى » . إنه يمتاز بهذه الخاصة المرموقة أو تلك ، ولكن إذا كان علينا أن نقر بأن له عيوبا فسنقر بأنه بلاغى . إن له عيوبا جدية بل وأخطاء جسيمة ولكننا لا نستطيع القول بأننا محونا هذه العيوب عندما يكون إدراكنا لها مفتقرا إلى الوضوح كل هذا الافتقار . فالحق أن النثر الإليزابيثى والشعر الإليزابيثى قد كُتبا ، كلاهما ، بأساليب متنوعة وإن عيوبهما متنوعة . فهل أسلوب ليلى بلاغى ؟ وهل الافتنان فى التعبير بلاغى ؟ إن أسلوب ليلى على النقيض من أسلوب أسكام وإليوت الأقدم عهدا واللذين هاجمهما للى ، أسلوب واضح متدفق منظم وصاف نسبيا يحتوى على أشكال منتظمة - إن لم تكن رتيبة - من الأضداد والتشبيهات . ثم هل أسلوب ناش بلاغى ؟ إنه أسلوب نافر منتفخ انتفاخا غازيا ، ملؤه الحيوية ، يختلف عن أسلوب ليلى اختلافا شديدا . أم أن الأسلوب البلاغى هو تلك الألوان المشدودة المختلطة من المجاز التى انغمس شكپير فيها ؟ أم هو خطابة بن چونسون الحريصة ؟ إن كلمة « بلاغة » لا يمكن أن تكون ، ببساطة ، مرادفة لكلمتى « كتابة رديئة » . فالمعانى التى ننسبها إلى البلاغة معان سيئة فى الغالب ، ولكننا إذا تمكنا من تحديد معناها تحديدا دقيقا فقد يتضح لنا أنها يمكن أن

تكون فضيلة . إن كلمة « بلاغة » واحدة من تلك الكلمات التي يتعين على النقد أن يشرحها ثم يجمع أوصالها . دعونا إذن نتجنب الفرض القائل بأن البلاغة عيب يشوب الكتابة ، ودعونا نحاول أن نجد بلاغة في المادة تكون صائبة لأنها تنبع مما تعبر عنه .

هناك في الوقت الحاضر إيثار واضح لـ « أسلوب المحادثة » في الشعر وأسلوب الكلام المباشر باعتباره مقابلا للأسلوب « الخطابي » والبلاغي . على أنه إذا كانت البلاغة لونا من ألوان الكتابة أسيء استخدامه فإن أسلوب المحادثة هذا يمكن أن يستحيل ، بل هو يستحيل فعلا إلى أسلوب بلاغي .أو هذا هو ما يحدث لما يُفترض فيه أن يكون أسلوب محادثة لأن هذا الأسلوب المزعوم يكون في أغلب الأحيان بعيدا عن طريقة الحديث المهذب أشد البعد . وكثير من الشعر الأمريكي الحر الذي ينتمي إلى الطبقة الثانية أو الثالثة ، فضلا عن كثير من الشعر الانجليزي المحاكي لوردزورث ، والذي ينتمي إلى الطبقة الثانية أو الثالثة ، إنما هو من هذا النوع . فالحق أنه لايوجد شكل أسلوبي تحدثي أو أي أسلوب يمكن أن يطبق دون تمييز . وإذا أراد كاتب أن يوحي إلي قرائه بأنه يتحدث فلابد له من أن يوحي إليه بأنه هو شخصيا الذي يتحدث أو أن أحد الأدوار التي يتقمصها هي التي تتحدث . وإذا كنا نريد أن نعبر تعبيرا صائبا عن أنفسنا وعن تنوع أفكارنا ومشاعرنا تجاه المواقف المنوعة فلابد لنا من أن نجعل طريقتنا في التعير تلائم اللحظة لتي نعبر عنها متوسلين إلى ذلك بتنويعات لاحد لها . وإن فحص تطور المسرحية الإليزابيثية ليوقفنا على هذا التقدم في الملائمة بين طريقة التعبير واللحظة المعبر عنها . إنه تطور من الرتابة إلي التنوع وترقيق مطرد لحواشي إدراك تنوعات الشعور وتنميق مطرد لطرق التعبير عن هذه التنوعات . فالمسرحية الإليزابيثية ، كما يقر الجميع ، قد تطورت من مرحلة التعبير البلاغي ومن الخطب الرنانة لكيد ومارلو إلى مرحلة الأحاديث الحاذقة السارية سريانا عند شكبير وويستر . ولكن هذا التخلي الظاهر عن البلاغة أو هذه المجاوزة لها إنما يعني أمرين : إنه جزئيا تحسن طرأ على اللغة ، وإنه جزئيا تنوع متزايد في المشاعر . هناك بطبيعة الحال ، بون شاسع يفصل بين طلاقة هيرونيمو العجوز المهتاجة وبين كلمات لير المحطمة . وهناك أيضا اختلاف بين هذه الأبيات الشهيرة : إيه أيتها العيون التي ليست عيونا وإنما هي ينابيع ملأى بالدموع !

وإيه أيتها الحياة التي ليست حياة وإنما هي صورة حية للموت !

وبين « إضافات إلى هيرونيمو » الفائقة[1]

(١) بخصوص صاحب هذه الأبيات فإن كل ما أستطيع أن أقول عنها هو أنها من نظم شاعر ما كان معجبا بمارلو . وربما كان هذا الشاعر هو بن چونسون .

إننا ننظر إلى شكيبير على أنه الكاتب المسرحى الذى يركز كل شىء فى جملة واحدة : « أرجوكم حلوا هذا الزر » أو « أى إياجو الأمين الأمين » وننسى أن ثمة بلاغة شكسبيرية تلائم صاحبها فى أحسن أحواله وتبرأ تماما من العيوب الشكسبيرية الحقة سواء فى الفترة الباكرة من تطوره أو فى الفترة الأخيرة منها . وهذه القطع تحتمل المقارنة بخير العبارات الرنانة التى نجدها عند كيد أو مارلو وتمتاز عنها بأنها أشد سيطرة على اللغة وأكثر تحكما فى الانفعال . إن مسرحية « المأساة الإسبانية » رنانة عندما تنحدر إلى مستوى لغة لم تخدع عصرا غير عصرها . ومسرحية « تامبورلين » رنانة لأنها رتيبة لايتغير أسلوبها بحيث يماشى تغير انفعالاتها . أما البلاغة الشكيبيرية الفاتنة فتنة حقيقية فتتجلى فى المواقف التى نجد فيها أن شخصيات مسرحياته « ترى نفسها » فى ضوء درامى :

عطيل : وقولوا أيضا أنه حدث فى حلب ذات مرة ...

* * *

كوريولينوس : ولئن التزمتم الصدق فى كتابة حولياتكم فستذكرون فيها

أننى – كمثل عقاب فى برج حمام –

رفرفرت فوق الفولسنيين فى كوريولى

وفعلت ذلك بمفردى . أيها الصبى !

* * *

تيمون : لا تأت إلى هنا مرة أخرى . ولكن قل لأثينا

إن تيمون قد اتخذ لنفسه مسكنا أبديا

على حافة البحر الملح .

وهذه البلاغة الفاتنة تتجلى أيضا فى مسرحية « أنطونى وكليوپاترة » عندما يلهم إنوباربس أن يرى كليوپاترة فى هذا الضوء الدرامى :

كان القارب الذى جلست فيه ....

سخر شكيبير من مارستون ، وسخر بن چونسون من كيد . غير أن الكلمات فى مسرحية مارستون لم تكن تعبر عن شىء . كان بن چونسون ينقد اللغة الضعيفة والمتكلفة ولكنه لم يكن ينقد الانفعال ولا « الخطابة » . فبن چونسون كان هو نفسه خطابيا وكانت اللحظات التى تنجح فيها خطابته هى ، فيما أعتقد ، اللحظات التى

تتمشى مع الصيغة التى وضعتها . وأذكر على وجه التخصيص فى هذا المجال حديث شبح سيلا فى مسرحية « كاتلينى » وحديث الحسد فى مفتتح مسرحية « المتشاعر » فهاتان الشخصيتان تتأملان أهميتهما الدرامية الخاصة وتفعلان ذلك على نحو ملائم جدا . ولكن ما أشد رتابة وتراب خطب مجلس الشيوخ فى مسرحية « كاتلينى » إننا لا نغدو متفرجين على مسرحية مؤلفة من أشخاص ، عند سماع هذه الخطبة ، وإنما نغدو متفرجين على مسرحية مؤلفة من براهين جدلية تماما كما لو كنا قد قسرنا على حضور الجلسة بأنفسنا . إن الخطبة المسرحية لا ينبغى قط أن تلوح وكأنما هى تستهدف تحريكنا على نفس النحو الذى تحرك به سائر أشخاص المسرحية ، لأنه من الضرورى لنا أن نظل فى موقف المتفرجين وأن نلاحظ ما يجرى على خشبة المسرح من الخارج دائما وأن انبغى أن نلاحظه بفهم كامل . وذلك المشهد فى مسرحية « يوليوس قيصر » مشهد سليم لأن موضوع اهتمامنا لا ينصب على خطبة أنطونى وإنما ينصب على تأثير خطبته فى الدهماء وهدفه وإعداده للتأثير ووعيه به .

وفى الأحاديث الشكبيرية البلاغية التى سقتها نجد هذه المزية الضرورية ، مزية العثور على مفتاح جديد لفهم الشخصية عندما نلاحظ الزاوية التى تنظر منها الشخصية نفسها . أما عندما تتوسل إلينا الشخصية فى المسرحية توسلا مباشرا فإننا إما أن نقع ضحية لعواطفنا وإما أن نجد أنفسنا فى مواجهة بلاغة فارغة .

إن هذه الإشارات خليقة أن تومىء إلى أن خطبة سيرانو عن الأنوف خطبة ملائمة . أفليس سيرانو فى موقف من يتأمل نفسه باعتباره شخصية رومانسية درامية ؟ إن هذا الحس الدرامى الذى تتمتع به الشخصيات نفسها نادر فى المسرح الحديث ، فهو يتخذ صورة منحطة فى المسرحيات المغرقة فى العاطفية عندما يكون من الواضح أن الكاتب المسرحى يريد لنا أن نتقبل تفسير الشخصية لنفسها تفسيرا عاطفيا . وفى المسرحيات الواقعية نجد فى أغلب الأحيان أجزاء لا يسمح لها الكاتب قط بأن تكون درامية واعية إذ ربما كان يخشى أن تجعلها الدرامية الواعية تبدو أقل حظا من الواقعية . ولكننا نجد فى الحياة الواقعية ، فى كثير من تلك المواقف التى نتذوقها تذوقا حادا واعيا فى الحياة الواقعية ، أننا نعى أنفسنا أحيانا على ذلك النحو الدرامى . وهذه اللحظات ذات فائدة عظيمة بالنسبة للنظم المسرحى . ما أضأل الجانب التمثيلى الذى يجرى على خشبة المسرح ! لقد كان روستان سواء كان هذا هو كل ما يتمتع به أو لم يكن – يتمتع بهذا الحس الدرامى ، وهو ما يضفى الحياة على شخصية سيرانو . إنه حس يشفى على أن يكون حسا فكاهيا (لأنه عندما يدرك امرؤ أنه يمثل يصطبغ الموقف بشىء قريب من الحس الفكاهى) ، هذا الحس يضفى على شخصيات روستان – على سيرانو على الأقل – نكهة لا نعهدها فى المسرح الحديث ، ولا ريب فى أن شخصيات روستان تتضافر على بلوغ هذه الغاية تضافرا ثابتا فنحن

نتحقق من ذلك في مشاهد سيرانو الغرامية بالحديقة ، لأن شكبير الأعمق من روستان يرينا فى مسرحية « روميو وچوليت » كيف أن عاشقين ينصهران فى عملية نسيان مضطرب لنفسيهما المعزولتين ويرينا النفس البشرية فى عملية نسيانها ذاتها . لم يكن روستان بالقادر على أن يحقق ذلك ولكنه استطاع فى خطبة سيرانو عن الأنوف أن يجعل الشخصية والموقف والمناسبة تتلائم وتتحد على نحو مثالى . وإن الخطاب الهجوى الناشيء عن هذا الاتحاد ليس دراميا حقيقيا وعاليا فحسب وإنما هو يمكن أن يكون شعرا أيضا . وإذا عجز كاتب عن كتابة مثل ذلك المشهد الذى كتبه روستان فسيعود ذلك بالوبال على مسرحيته الشعرية .

إن مسرحية « سيرانو » تفى - على قدر ما يمكن لمثل هذا المشهد أن يفى - بمتطلبات المسرحية الشعرية . لابد للمسرحية الشعرية من أى تتناول انفعالات إنسانية حقيقية ذات كيان انفعالات تؤكد الملاحظة وجودها ، انفعالات نموذجية ، وتضفى عليها شكلا فنيا . أما درجة التجريد التى تصحب هذه العملية فتتوقف على طريقة الكاتب . إن الشكل عند شكبير إنما تقرره وحدة الشكل مثلما تقرره المشاهد المستقلة . لابد للشكل من أن يكتسب هذه الوحدة فى المشاهد ، كما يفعل روستان ، إن لم يكن فى المسرحية كلها . إن روستان أفضل كشاعر ، وليس ككاتب مسرحى فقط ، من ماترلنك الذى تفشل مسرحياته في أن تكون شعرية عندما تفشل فى أن تكون درامية . إن لماترلنك بصرا أدبيا بما هو درامى ، وبصرا أدبيا بما هـو شعرى ، وهو يجمع بين هذين الأمرين ولكن الأمرين لا ينصهران فى مسرحياته مثلما ينصهران أحيانا فى مسرحيات روستان . وشخصياته لاتجد متعة واعية فى القيام بدورها - فهى شخصيات مغرقة فى العاطفية . أما فى حالة روستان فإن مركز الثقل يكمن فى التعبير عن الانفعال ولا يكمن - كما هو الحال مع ماترلنك - فى الانفعال الذى لايمكن أن يعبر عنه . إن بعض الكتاب يلوحون وكأنما هم مؤمنون بأن الانفعال يزدادعمقا كلما ازداد عجزهم عن التعبير عنه . ولعل انفعالاتهم ليست ذات دلالة بما يكفى لأن يجعلها تحتمل الخروج إلى ضوء النهار .

ومهما يكن من أمر فإن علينا أن نختار : إننا قد نستخدم كلمة « بلاغة » فى وصف ذلك النمط من الخطب الدرامية الذى وضعته . ولابد لنا فى هذه الحالة من الاقرار بأن الكلمة تتضمن الاشارة إلى مزايا مثلما تتضمن الاشارة إلى عيوب . أو قد نختار أن نستثنى هذا النمط من مجال البلاغة . وفى هذه الحالة يتعين علينا أن نقول إن البلاغة هى أى زينة كلامية أو انتفاخ كلامى لا يراد به إحداث تأثير محدد وإنما يراد به التأثير فى جمهرة النظارة تأثيرا عاما . ولكننا لن نستطيع ، حتى فى هذه الحالة ، أن نسمح لكلمة « بلاغة » بأن تغطى كل أنواع الكتابة الرديئة .

ملاحظات عن الشعر المرسل

عند كريستوفر مارلو (١٩١٩)

يلاحظ صديق أشد ودا هو المستر أ . ت . سوينبرن أن مارلو « أبا المأساة الإنجليزية وخالق الشعر الإنجليزى المرسل كان أيضا معلم شكسبير ومرشده » . وثمة خطآن مضللان في هذه الجملة ونتيجتان مضللتان . فإن لكيد من الحق فى الشرف الأول ما لمارلو وسرى أحق بالشرف الثانى . وليس بين أسلاف شكسبير أو معاصريه من انفرد بتعليم شكسبير أو إرشاده . والحكم الأقل إثارة للشك إنما يتمثل فى القول بأن مارلو أثرّ فى المسرح الذى جاء بعده تأثيرا قويا رغم أنه هو نفسه لم يكن كاتبا مسرحيا عظيما مثل كيد ، كما يتمثل فى القول بأن مارلو قدم إلى الشعر المرسل عدة نغمات جديدة وبدأ عملية التفكيك التى أخذت تبتعد بهذا الشعر عن أوزان الشعر المقفى وأنه عندما أخذ شكسبير عن مارلو – وهو ماكان يحدث كثيرا فى مبدأ الأمر– فإنه إما كان يكتب شيئا أدنى مرتبة من كتابات مارلو أو كان يكتب شيئا مختلفا .

إن الدراسة المقارنة للنظم الإنجليزى في فترات منوعة من تاريخه إنما تمثل رقعة واسعة من التاريخ غير المكتوب . ودراسة الشعر المرسل وحده معناها أن نستخرج بعض النتائج المثيرة للدهشة . وإنى لأعتقد أن مثل هذه الدراسة خليقة بأن تكشف لنا عن أن الشعر المرسل – أثناء حياة شكسبير – كان قد بلغ درجة عالية من التطور إلى الحد الذى غدا معه أداة لنقل أحاسيس أشد تنوعا وعمقا من أى أحاسيس أخرى سبق له نقلها قبل ذلك الحين وأنه بعد إقامة سور الصين الذى يسمونه ملتون لم يعان الشعر المرسل من التوقف فقط وإنما التقهقر أيضا . ستكشف لنا هذه الدراسة عن أن الشعر المرسل الذى كتبه تنسون مثلا وهو أستاذ مثالى لهذا الشعر فى بعض استخداماته أقرب إلى المادة الخام (ولا أقول « أخشن » أو أقل كمالا تكنيكيا) من شعر نصف دزينة من معاصرى شكسبير : أقرب إلى المادة الخام لأنه أقل قدرة على التعبير عن انفعالات مركبة حاذقة مدهشة .

إن كل كاتب كتب أى شعر مرسل يستحق أن نحتفظ به قد أخرج نغمات خاصة يستطيع شعره ولا يستطيع شعر أى كاتب آخر أن ينقلها . وعلينا أن نبقى هذه الحقيقة فى أذهاننا عندما نتحدث عن « المؤثرات » و « دين بعض الشعراء لبعض » . إن شكسبير « عالمى » لأنه قد أخرج من هذه النغمات أكثر مما أخرجه أى كاتب آخر

ولكن نغماته كلها تخرج من رجل واحد . فالرجل الواحد لا يستطيع أن يكون أكثر من واحد وربما كان هناك ستة شكاسبرة فى عين الوقت دون أن يتصادموا . والقول بأن شكسپير قد عبر عن كل العواطف الإنسانية تقريبا ، أى القول ضمنا بأنه لم يترك إلا النزر القليل لسائر الكتاب ، إنما هو خطأ جذرى فى فهم الفن والفنان . إنه خطأ فى الفهم قد يؤدى - حتى لو رفضناه صراحة - إلى إهمالنا الانتباه الضرورى لاكتشاف الصفات الخاصة التى يمتلكها شعر معاصرى شكسپير . ولقد يشبه المرء تطور الشعر المرسل بتحليل ذلك الإنتاج الصناعى المدهش : فحم القار . إن شعر مارلو من أول الاشتقاقات ولكنه يمتلك من الصفات مالا نجده معاداً فى أى من الأشعار المرسلة تحليلية كانت أو تركيبية التى اكتشفت بعد ذلك بفترة من الزمن .

إن « عيوب أسلوب » عصر مارلو وشكسپير إسم ملائم لعدد من العيوب ربما لم يكن بينها مايشترك فيه كتاب ذلك العصر جميعا . من المناسب على الأقل القول بأن « بلاغة » مارلوليست - أو ليست بصفة مميزة - نفس بلاغة شكسبير . ومن المناسب القول بأن بلاغة مارلو إنما تتكون - ببساطة - من عبارات طنانة بينما بلاغة شكسپير أقرب إلى أن تكون عيبا أسلوبيا لأنها تفنن فى الصور عنيد يفرضه الكاتب فرضا : إنه تفنن يشتت الخيال بدلا من أن يجعله مركزا وقد يكون راجعا - جزئيا - إلى مؤثرات لم يتأثر مارلو بها . ثم نجد أن عيب أسلوب مارلو عيب أخذ صاحبه يتخفف منه تدريجيا بل وأخذ (وهذا أدعى للدهشة) يجعل منه فضيلة . ونحن نجد أن هذا الشاعر المتدفق الخيال كان يتبين كثيرا من أحسن ضرباته (وضربات واحد أو اثنين من زملائه الكتاب) وقد ادخر هذه الضربات وأعاد استخدامها أكثر من مرة مطورا إياها دائما أثناء العملية .

يجدر بنا أن ننظر فى النسخ القليلة التالية لأنها تشير - بخلاف الرأى المألوف - إلى أن مارلو كان صانعا متعمداً واعيا . لقد اكتشف مستر ج . م . روبرتسون سرقة شائقة لمارلو من سپنسر . وها هو ذا سپنسر (الملكة الحورية : ١ ، ٧ ، ٣٢) :

كمثل شجرة لوز اعتليت

قمة سلينيس الخضراء بمفردك

كمثل شجرة لوز عارية براعمها ، مزينة تزييناً جميلا

ترف كل خلة من خصلاتها الناعمة

حين تمسها النسائم الحانية التى ترسلها السماء

وها ذى أبيات مارلو (« تامبورلين » - الجزء الثانى - الفصل الرابع - المنظر الثالث) :

كمثل شجرة لوز اعتليت

الجبل العالى الذى يناطح السماء

جبل سلينيس الدائم الاخضرار ، كمثل شجرة لوز مزينة تزيينا جميلا

ذات براعم بياضها أصفى من جبين أيرسينا

ترف كل زهرة من أزهارها الرقيقة

حين تمسها النسائم الحانية التى ترسلها السماء

فهذا شائق . وليس تشويقه راجعا فقط إلى أنه يرينا أن موهبة مارلو كموهبة أغلب الشعراء تركيبية جزئيا وإنما لأنه يعطينا أيضا مفتاحا لبعض المؤثرات « الغنائية » بصفة خاصة : وهى المؤثرات التى نجدها فى « تامبورلين » ولا نجدها فى مسرحيات مارلو الأخرى كما لا نجدها - على ما أعتقد - فى أى مكان آخر . هناك مثلا الثناء على زينوكريت فى الجزء الثانى - الفصل الثانى - المنظر الرابع :

الآن تسير الملائكة على جدران السماء

مثلما يسير الحراس لتنبيه الأرواح الخالدة

كى تتسلى زينوكريت المقدسة : إلخ

فهذه الحركة ليست بالحركة السبنسرية ولكن أثر سبنسر لابد وأن يكون موجودا دائما . لم يكن ثمة شعر مرسل عظيم قبل مارلو ولكن هذا الأستاذ العظيم للميلودية كان السلف المباشر لمارلو وكان ماثلا مثولا قويا . وقد أدى هذا الاجتماع إلى نتائج ماكان ليمكن الوصول إليها مرة أخرى . ولا إخال أنه يمكن القول بأنه كان لبيل أى تأثير هنا .

إن القطعة التى سقتها من سبنسر مزيدا من جوانب التشويق . ولنلاحظ أن البيت الرابع :

براعمها أنصع بياضا من جبهة ايريسينا

هو ماقدمه مارلو . قارن هذا البيت بالأبيات التالية من مارلو :

وهكذا تبدو حبيبتى فى ظلال حاجبيها

(تامبورلين)

كمثل ظلال الأهرام

(تامبورلين)

ثم قارن ذلك بآخر نسخه وأحسنها :

تلقى بظلال جمال من حاجبيها الأثيريين

أعمق من ظلال الأثداء الناصعة للكة الحب

(دكتور فاوستس)

وقارن المجموعة كاملة بسبنسر مرة أخرى (الملكة الحورية) :

على جفنيها مفاتن كثيرة جلست

تحت ظل حاجبيها المستقيمين

وهي قطعة يذكر مستررويرتسون أن سبنسر نفسه استخدمها في ثلاثة مواضع أخرى .

وهذا الاقتصاد شيء مألوف عند مارلو . وفي « تامبورلين » نراه يتخذ صورة الرتابة لاسيما في الاستخدام السهل للأسماء الرنانة (مثلا : تكرار كلمة « كاسبيا » أو « كاسبيى » بنفس التأثير النغمى) وهى عملية اقتفى فيها ملتون أثر مارلو ولكن مارلو نفسه تجاوزها . ومرة أخرى نجد هذين البيتين :

زينوكريت ، الأجمل من حب الله ،

والأشد إشراقا من رادوبيس الفضية

يجدان موازياً لها فيما بعد في البيتين التاليين :

زينوكريت ، أجمل فتاة على وجه الأرض ،

أجمل من صخور اللؤلؤ والأحجار الكريمة .

وثمة بيت يعيد مارلو تشكيله فينجح في ذلك نجاحا مظفرا :

ونغرس الرايات السوداء في قبة السماء .

(تامبورلين)

ثم يصير البيت :

انظر ، انظر ، حيث يتدفق دم المسيح فى القبة السماوية

(دكتور فاوستس)

إن الانتصارات النظمية لـ« تامبورلين » تتمثل فى انتصارين ملحوظين : فمارلو يدخل على الشعر المرسل ميلودية سپنسر ثم هو يكتسب قوة جديدة دافعة بتأكيده للفترة بين الجمل بدلا من الفترة بين الأبيات . ونجد أن الجملة السريعة الطويلة التى تجرى من بيت إلى بيت كما فى مناجيات النفس الشهيرة : « الطبيعة مركبة من أربعة عناصر » و « ما الجمال – تقول عذاباتى – إذن ؟ » تومىء إلى فرار الشعر المرسل من البيتين المقفيين ومن النغمة الإليجية – أو الرعوية بمعنى أدق – التى نجدها عند سرى والتى عاد تنسون إلى استخدامها . وإذا قابلت بين تلكما المناجاتين للنفس وبين شعر كيد– أعظم معاصرى مارلو – وليس كيد بحال من الأحوال ناظما قليل الشأن – لرأيت أهمية ما ابتدعه مارلو :

The one took sanctuary, and , being sent for out,
Was murdered in Southwark as he passed
To Greenwich, where the Lord Protector lay.
Black Will was burned in Flushing on a stage,
Green was hanged at Osbridge in Kent...

وهى أبيات لا تقل – حقيقة – عن :

وهكذا أقام هؤلاء الأربعة
فى بيت واحد معاً ، وإذ مضت بهم السنون
اتخذت مارى لها قرينا آخر ؛
أما دورا فقد عاشت دون زواج إلى أن توفيت

(تنيسون – دورا)

وفى « فاوستس » مضى مارلو إلى ماهو أبعد : فقد كسر البيت كيما يزيد من من حدة الانفعال فى مناجاة النفس الأخيرة وطور نغمة من نغمات التحدث جديدة فى محاورات فاوستس مع الشيطان . أما « إدوارد الثانى » فلم تفتقر إلى الاعتبار قط : وإنه لمن المستحسن فى مثل هذا المجال الضيق أن نعلق على مسرحيتين

أخريين أسىء فهم إحداهما ولم تظفر الأخرى بما هى جديرة به من تقدير . وهاتان المسرحيتان هما « يهودى مالطة » و« دايدو ملكة قرطاجنة » . أما عن أولادهما فقد قيل إن خاتمتها بل والفصلين الأخيرين منها لاتليق بالفصول الثلاثة الأولى . وإذا نحن تناولنا « يهودى مالطة » لا باعتبارها مأساة ولا « مأساة دموية » وانما باعتبارها مسرحية هزلية فسنفهم الفصل الأخير منها . وإذا استمعنا بأذن واعية إلى نظم مارلو فسنجد أنه يطور نغمة تلائم هذه الهزلية بل وربما نجد أن هذه النغمة هى أقوى نغماته وأنضجها . إنى أصف « يهودى مالطة » بأنها مسرحية هزلية ولكن فكاهة عصرنا الموهنة قد جعلت من كلمة « هزلية » تسمية خاطئة . وأنا إنما أعنى هزلية الفكاهة الإنجليزية القديمة : تلك الفكاهة الملهوية الجادة إلى حد مرعب بل والمتوحشة - الفكاهة التى استوفت آخر أنفاسها فى عبقرية ديكنز المتدهورة . مثل هذا اللون من الفكاهة لايشبه فى شىء فكاهة ج .م باری أو الكابتن بيرنز فازر أو پنش . إنه ذلك اللون من الفكاهة الذى نجده فى تلك المسرحية البالغة الجدية (ولكنها بالغة الاختلاف) : مسرحية « ڤولبونى » :

أولا عليك أن تخلى نفسك من هذه العواطف :

العطف ، والحب ، وكواذب الآمال ، والخوف الذى لا يرحم ؛

لايهزنك شىء ، ولا تعرف الشفقة ...

أما عن نفسى ، فإنى أخرج فى الليالى ،

وأقتل المرضى الذين يتأوهون تحت الحيطان :

وأحيانا أخرج وأسمم الآبار ..

ولا تلبث آخر كلمات باراباس أن تتمم هذا الكاريكاتير .

لكن ذروة الحرارة تبدأ الآن

فى أن تقرصنى وتؤلمنى آلاما لاتطاق :

فلتنتهى أيتها الحياة ولتطيرى أيتها الروح

ولتلعن أيها اللسان ملء فيك ثم مت !

إنه شىء لم يستطع شكسپير أن يحققه ولا هو أراد أن يحققه .

إن مسرحية « دايدو » تبدو مسرحية يغلب عليها طابع العجلة . وربما كان مارلو قد كتبها بناء على طلب « والإنيادة » مفتوحة أمامه . ولكننا حتى فى هذه المسرحية

نجد تقدما . وحكاية نهب طروادة قد كتبت بأسلوب مارلو الجديد هذا : إنه أسلوب يضمن توكيد مايريد توكيده وذلك بتوقفه دائما على حافة الكاريكاتير فى اللحظة المناسبة :

أما الجنود الإغريق الذين سئموا حرب عشر سنوات
فقد بدأوا يتصايحون : « دعونا نعود إلى سفننا
إن طروادة لاتقهر ، فلم نبق هنا ؟ ...
وعند ذلك كان جنود المعسكر قد وصلوا إلى الجدران .
ومن خلال الثغرة مشوا فى الشوارع
حيث راحوا يتصايحون إذ التقوا بالبقية : « اقتل ، اقتل ! » ....
ومن بعده جاءت فرقته من الميرميدون
بكرات من النار الوحشية فى مخالبهم القتالة ....
وفى نهاية الأمر جرها الجنود من كعبيها
وعلقوها – وهى تعوى – فى الهواء الخاوى ...
لقد رأينا كاسندرا مفرشدة فى الشوارع ..

فليس هذا أسلوب ڤرجيل أو شكسپير وإنما هو أسلوب مارلو وحده . وإذا قارنا الحديث كاملا بحلم كلارنس فى « رتشارد الثالث » لزادنا ذلك استبصارا بالفرق بين مارلو وشكسپير :

أى جلد عقابا للنكث بالعهد
يمكن لهذه المملكة المظلمة أن تقدم لكلارنس الخائن ؟

فهذا من الناحية الأخرى مالم يستطع أسلوب مارلو أن يحققه : إن فى العبارة إحكاما يكاد يكون كلاسيكيا ومن المحقق أنه يذكرنا بدانتى . ومرة أخرى نجد ، كما هو الشأن كثيرا مع كتاب المسرح الإليزابيثى ، أن ثمة أبياتا فى مارلو — إلى جانب الأبيات الكثيرة التى أخذها عنه شكسپير وعدلها – تصلح لأن تكون من تأليف الاثنين على السواء :

إذا كنت ستبقى

فاقفز إلى ذراعى ، إن ذراعى واسعان مفتوحان ؛

وإذا كنت لن تبقى فابتعد عنى وسأبتعد عنك ؛

ذلك أنه على الرغم من أن قلبك يطاوعك على أن تقول لى : وداعا ،

فإننى لا أملك من القوة ما أبقيك معه .

بيد أن هذا الاتجاه الذى كان شعر مارلو خليقا بأن يتحرك فيه ، لو لم « يمت وهو يسب » ، اتجاه غير شكسبيرى إلى أقصى حد : إنه اتجاه نحو هذا الشعر الحاد الانفعال الجاد الذى لاشك فى عظمته والذى يحقق تأثيره - كبعض أعمال التصوير والنحت العظيمة - من طريق لايختلف كثيرا عن الكاريكاتير .

هملت ومشاكله

(١٩١٩)

قلائل هم النقاد الذين أقروا بأن « هملت » المسرحية هى المشكلة الأساسية وأن هملت الشخصية لا تعدو أن تكون تالية لها فى الأهمية . وقد كانت شخصية هملت دائما ذات إغراء خاص لذلك النوع الذى يعد أخطر أنواع النقاد : الناقد الخلاق بطبيعته والذى تمارس قواه الخلاقة - لنقص فيها - عملها فى النقد بدلا من أن تمارسه فى الخلق . ويحدث فى أغلب الأحيان أن تجد هذه العقول فى هملت مجالا تحقق فيه وجودها تحقيقا فنيا . من هذا النوع كان عقل جوته الذى جعل من هملت فرترا ، وعقل كولردچ الذى جعل من هملت كودلردچا . وإنه لمن المحتمل ألا يكون واحد من هذين الرجلين قد ذكر - أثناء كتابته عن هملت - أن واجبه الأول هو دراسة عمل فنى . إن نوع النقد الذى كتبه جوته وكولردچ - عندما كتبا عن هملت - هو أكثر الأنواع الممكنة تضليلا . فقد كان لهما من البصيرة النقدية مالا خلاف عليه وكان كلاهما قادرا على أن يلبس ضلالاته النقدية ثوب الحقيقة وذلك بجعل هملت الذى خلقاه يحل محل هملت شكسبير ، متوسلين إلى ذلك بمواهبهما الخلاقة . وإنه لينبغى علينا أن نحمدالله لأن ولتر پاتر لم ينتبه إلى هذه المسرحية .

ثمة كاتبان فى عصرنا هما مستر ج . م . روبرتسون والأستاذ ستول ، بجامعة منيسوتا ، قد أصدرا كتيبات يمكن أن يثنى المرء عليها لأنها تتجه فى الاتجاه المخالف . فمستر ستول يخدمنا إذ يذكرنا بمجهودات نقاد القرنين السابع عشر والثامن عشر[١] قائلا : « لقد كانوا يعلمون عن علم النفس أقل مما يعلمه نقاد هملت الأحدث منهم عهدا ولكن روحهم كانت أقرب إلى روح فن شكسبير . ولما كانوا قد أصروا على أهمية تأثير المسرحية ككل أكثر من اهتمامهم بالشخصية الرئيسية فيها فقد كانوا أقرب بطريقتهم القديمة إلى سر الفن المسرحى على وجه العموم » .

إن أى عمل فنى - من حيث هو كذلك Qua - لا يمكن تفسيره ، فليس هناك ماتفسره . وكل مانستطيعه هو أن ننقده على أساس معايير مقارنين إياه بما عداه من أعمال فنية . وإذا أردنا « تفسيره » فليكن عملنا الأساس هو أن نقدم الحقائق

(١) أذكر بهذه المناسبة أننى لم أرقط أى دحض مقنع لاعتراضات توماس رايمر على مسرحية « عطيل »

التاريخية المتصلة بهذا العمل والتى يجهلها القارىء -ويرينا مستر روبرتسون - وهو يوفق فى ذلك غاية التوفيق - كيف أن النقاد قد أخفقوا فـى « تفسيرهم » لمسرحية « هملت » وذلك لأنهم تجاهلوا حقيقة ينبغي أن تكون واضحة تمام الوضوح : وهى أن مسرحية هملت مبنية من عدة طبقات وأنها تمثل مجهود مجموعة من الأدباء حاول كل منهم أن يستخلص أقصى مايمكن استخلاصه من عمل سابقيه . ولسوفَ تبدو لنا مسرحية شكسبير عن هملت ذات شكل مختلف تماما إذا نحن لم نتناول حدث المسرحية كله باعتباره من تصميم شكسبير وإنما ندرك أن المسرحية مؤلفة من مواد يعوزها الصقل ظلت بها حتى فى شكلها النهائى .

ونحن نعلم أنه قد سبقت مسرحية شكسبير مسرحية لتوماس كيد تلك العبقرية الدرامية (إن لم نقل الشعرية) الفريدة التى ترجح كل الدلائل أنها صاحبة مسرحيتين مختلفتين تمام الاختلاف كـ « المأساة الإسبانية » وآردن فيقرشام وإن كنه تلك المسرحية يمكن الاستدلال عليه من ثلاثة مصادر : من مسرحية « المأساة الإسبانية » ذاتها ومن حكاية بلفوريه التى لابد وأن تكون مسرحية كيد عن هملت قد قامت عليها ، ومن نسخة مثلت فى ألمانيا أثناء حياة شكسبير وبها من الدلائل القوية مايرجح أنها أعدت من المسرحية السابقة عليها لا التالية لها . ومن هذه المصادر الثلاثة يتضح أن الدافع فى أقدم هذه المسرحيات عهدا لم يكن يعدو أن يكون الانتقام ، وأن الحدث أو تأخير إنجازه كما هو الشأن فى « المأساة الإسبانية » انما كان راجعا لصعوبة قتل الملك المحاط دائما بالحرس ولا شىء غير ذلك وأن هملت قد ادعى « الجنون » لينجو من الشبهات ونجح فى ذلك . أما فى النص النهائى لمسرحية شكسبير فإننا نجد - عوضا عن ذلك - أن ثمة دافعا أهم من الانتقام « يفل حد » الدافع الآخر وأن تأخير الانتقام ليس مرجعه الضرورة أو اللزوم وأن « جنون » هملت لا يؤدى إلى تسكين شكوك الملك وإنما يوقظ هذ الشكوك . وهذ التغيير - على أية حال - ليس كاملا إلى الحد الذى يجعله مقنعا . والأكثر من ذلك إننا نجد فى مسرحية شكسبير مشابهات لفظية لبعض مافى « المأساة الإسبانية » بما لايدع مجالا للشك فى أن شكسبير فى بعض المواضع لم يكن يعدو أن يكون « منقحاً » لنص كيد . وأخيرا فهناك مناظر لاتفسير لوجودها - كمناظر پولونيوس ولا يرتس أو مناظر پولونيوس وريناالدو - ولاعذر لشكسبير فيها . وأسلوب النظم فى هذه المناظر ليس أسلوب كيد كما أنه ليس من المحقق أن يكون شكسبير هو صاحبها . ويعتقد مستر روبرتسون أن هذه المناظر كانت جزءا من مسرحية كيد الأصلية ثم تناولها كاتب ثالث - ربما كان تشاپمان - وذلك قبل أن يمس شكسبير المسرحية منتهيا - بحجج منطقية قوية - إلى أن مسرحية

كيد الأصلية – شأنها فى ذلك شأن بعض مسرحيات الانتقام الأخرى – قد كانت تقع فى جزء ين يتألف كلاهما من خمسة فصول . وفى اعتقادنا أن هذه النتيجة التى ينتهى إليها مستر روبرتسون من اختباره هى نتيجة لاتقبل النقض . فمسرحية شكسبير – بقدر ماهى من تأليفه – قد كانت مسرحية تتناول تأثير جرم الأم فى ابنها وشكسبير قد كان عاجزا عن فرض هذا الدافع بنجاح على المادة « الجموح » فى المسرحية القديمة .

أما عن وجود « الجموح » فذاك ما لا مجال للشك فيه . إن مسرحية « هملت » أبعد ماتكون عن أن تعد درة شكسپير ومن المحقق أنها فشل فنى . إنها مربكة من عدة نواح ومقلقة إلى حد لانجده فى أى من المسرحيات الأخرى . وهى أطول تلك المسرحيات جميعا وربما كانت المسرحية التى تجشم فيها شكسپير أكبر قدر من العناء ورغم ذلك فقد ترك فيها مناظر متدافعة لا لزوم لها يكفى ليلاحظها المرء أن يراجعها مجرد مراجعة سريعة . وأسلوب النظم متفاوت . فالأبيات التى من هذا القبيل :

انظر ، إن الصباح فى ثوبه الوردى

يخطو على ظل تلك الربوة الناهدة فى الشرق

إنما تنتمى إلى أسلوب شكسپير فى « روميو وچوليت » . والأبيات الواردة فى الفصل الخامس – المنظر الثانى :

سيدى ، قد نشب فى قلبى صراع لم يدع لى مجالا للنوم ..

نهضت من قمرتى

وقد ألقيت على بحلتى البحرية وفى الظلام

ووضعت يدى على لفافتهم سعيت أبحث عنهم : وتم لى ماأردت

هى من أنضج ماكتب فكلا الصنعة والفكر يهتزان . ومن المؤكد أننا محقون إذا رددنا المسرحية – ومعها تلك المسرحية الأخرى الشائقة تشويقاً عميقا والتى تتميز بمادتها « الجموح » ونظمها المدهش : « دقة بدقة » – الى فترة تأزم تلتها مآسيه الناجحة التى بلغت ذروتها فى « كوريولا نوس » وقد لا تكون مسرحية « كوريولا نوس » شائقة كمسرحية « هملت » ولكنها مثل « أنطونى وكليوباترا » نجاح فنى مؤكد . وإنه لمن المحتمل أن يكون عدد الذين يظنون مسرحية « هملت » عملا فنيا لأنها شائقة أكبر من عدد الذين يظنونها شائقة لأنها عمل فنى .

إن مسرحية هملت هى « موناليزا » الأدب .

إن مبررات فشل مسرحية « هملت » لاتتضح للوهلة الأولى . ولاريب فى أن مستر روبرتسون محق حينما ينتهى إلى أن الانفعال الأساس فى المسرحية هو إحساس الابن نحو أمه المذنبة :

« إن نغمة هملت هى نغمة من قاسى عذابات مرجعها نزول أمه إلى الحضيض ... وذنب الأم يكاد أن يكون دافعا لايحتمل فى الدراما ولكن شكسپير وجد نفسه ملزما باستبقائه وتوكيده كيما يقدم حلا نفسيا أو بالأحرى يشير إليه » .

ليست هذه - بأى حال من الأحوال - هى الحكاية كاملة . فليس مجرد « ذنب الأم » هو الشىء الذى لايمكن معالجته مثلما عالج شكسپير شك عطيل أو افتتان أنطونى أو كبرياء كوريولانوس . لقد كان من الممكن لهذا الموضوع أن يشرح - على نحو مفهوم - فى مأساة كتلك المآسى وأن تجىء مثلها مفهومة ذات حياة كاملة تحت ضوء الشمس . ولكن مسرحية « هملت » - كالسوناتات - زاخرة بمادة لم يستطع صاحبها أن يخرجها إلى دائرة الضوء أو يتأملها أو يعالجها فنيا . وإذا بحثنا عن مصدر هذا الشعور وجدنا أنه من العسير - كما هو عسير فى السوناتات - أن نحدد له موضعا معينا . فليس فى إمكانك أن تشير إليه فى أحاديث المتكلمين . ومن المحقق أنك لو فحصت مناجاتى النفس الشهيرتين فى المسرحية لوجدت نظمهما من النوع الشكسپيرى ولكنك ستجد أن مضمونهما يمكن نسبته إلى كاتب آخر كمؤلف مسرحية « انتقام بوسى دامبوا » (الفصل الخامس - المنظر الأول) . فنحن لانجد« هملت » شكسپير فى أحداث المسرحية ولا فى أى جزء قد يعن لنا أن نختاره بقدر مانجده فى نغمة غير منكورة لاتتوافر بشكل غير منكور فى المسرحية القديمة .

إن السبيل الوحيد للتعبير عن الوجدان فى شكل فنى هو العثور على « معادل موضوعى » أو - بعبارة أخرى - مجموعة من الموضوعات أو موقف أو سلسلة من الأحداث تكون شكلا لذلك الوجدان « المحدد » بحيث أنه عندما تقدم الوقائع الخارجية - التى ينبغى أن تنتهى بخبرة حسية - يثار الوجدان على الفور . ولو أنك فحصت أى مأساة من مآسى شكسپير الأقرب إلى النجاح لوجدت فيها هذا التعادل الدقيق . ستجد مثلا أن الحالة الذهنية لليدى مكبث وهى تسير أثناء نومها قد انتقلت إليك من طريق تجميع الانطباعات الحسية الخيالية تجميعا يتسم بالحذق وأن كلمات ماكبث عند سماعه بموت زوجته تصدمنا - فى سياق الحوادث - وكأنها تنطلق أوتوماتيكيا من آخر حدث فى السلسلة . فـ « الحتمية » الفنية تكمن فى الملائمة الكاملة بين العاطفة وما هو خارجى . وهذا بالضبط ماينقص مسرحية « هملت » . فهملت (الرجل) تسيره عاطفة لايمكن التعبير عنها ؛ لأنها « أزيد » من الوقائع التى تبدو لنا . والفرض

القائل بأن هملت صورة مطابقة لصاحبه فرض صحيح بهذا المعنى : إن حبوط هملت عند غياب المعادل الموضوعي لأحاسيسه ليس إلا امتدادا لحبوط خالقه أمام مشكلته الفنية . وهملت يواجه صعوبة تتمثل في أن اشمئزازه مرجعه أمه ولكن هذه الأم ليست معادلا كافيا للاشمئزاز : فاشمئزازه يحتويها ويزيد عليها . ومن ثم فهو لايستطيع أن يتفهم شعوره ولا يستطيع أن يموضعه فيظل شعوره يسمم حياته ويعوق تصرفه . ليس في الأعمال التي يمكن القيام بها مايرضي شعوره وليس فيما يستطيع شكسپير أن يصنعه بالحبكة مايستطيع أن يفسر لهملت نفسه . وينبغي أن نلاحظ أن طبيعة معطيات données المشكلة تعوق التعادل الموضوعي : فزيادة جرم جرنترود قد كانت بحيث تقدم شكلا لانفعال مختلف تماما في هملت وماسلبية شخصيتها وضآلة شأنها إلا « السبب » في أنها توقظ في هملت إحساسا تعجز عن أن تمثله .

وقد كان « جنون » هملت طوع أمر شكسبير ، وكان هذا الجنون في المسرحية القديمة خدعة بسيطة نفترض أن الجمهور ظل - حتى النهاية - مدركا أنها خدعة . لكنها عند شكسبير أقل من الجنون وأكبر من ادعاء الجنون . فطيش هملت وتكراره للعبارات وتورياته ليست جزءا من خطة متعمدة يراد بها المواربة وإنما هي شكل من أشكال التفريج الوجداني عن نفسه . وفي شخصية هملت نجد بهلوانية وجدان لايجد متنفسا في ميدان العمل كما نجد في شخصية كاتب المسرحية بهلوانية وجدان لايستطيع أن يعبر عنه في شكل فني . وإن الإحساس الحاد - نشوان كان أو مرعبا دون موضوع أو زائدا عن موضوعه - لهو شيء قد خبره كل إنسان حساس ولا ريب في أنه موضوع يصلح لأن يدرسه علماء الأمراض . وهو يساور المرغالبا في طور المراهقة : وبينما ينيم الشخص العادي هذه الأحاسيس أو ينحيها جانبا حتى يتلائم مع الحياة العملية فإن الفنان يبقيها حية متوسلا إلى ذلك بقدرته على تعميق العالم تعميقا يلائم انفعالاته . إن هملت لافورج مراهق أما هملت شكسپير فليس مراهقا ولايحتاج إلى ذلك التبرير والاعتذار . وينبغي علينا أن نعترف - ببساطة - بأن شكسپير قد عالج هنا مشكلة أثبتت أنها أكبر منه . أما لماذا عالجها على الإطلاق فسؤال محير لاجواب له . وليس في مستطاعنا أن نعرف قط تحت ضغط أي خبرة حاول أن يعبر عما لاتعبر الكلمات عن بشاعته . إننا محتاجون إلى حقائق كثيرة عن سيرته ونحن نريد أن نعرف ما إذا كان قد قرأ مونتاني (٢ : ١٢) « دفاع ريمون سيبون » Apologie de Raimond Sebond ومتى كان ذلك وما إذا كان قد قرأه بعد خبرة شخصية أو أثناء اجتيازه هذه الخبرة . علينا - في الختام - أن نعرف شيئا لا تعيننا على معرفته الفروض لأننا نفترض فيه أن يكون خبرة زادت - كما تدل الدلائل - عن الوقائع . أو بعبارة أخرى : ينبغي أن نفهم مالم يفهمه شكسپير نفسه .

دانتي

(١٩٢٠)

إن مسيو بول ڤاليرى ، وهو كاتب أكن له احتراما كبيرا ، قد وضع فى أحدث تقرير له عن الشعر فقرة يلوح لى أن صحتها أمر مشكوك فيه جدا . ولم أر مقالته كاملة ولا أعرف هذا المقتطف إلا على النحو الذى يظهر عليه فى كلمة نقدية فى الـ « أثينيوم » (٢٣ يوليو ١٩٣٠) :

La philosophie, et même la morale tendirent à fuir les ocuvres pour se placer dans les réflexions qui les précèdent ..

Parler aujourd'hui de poesie philosophique (fût-ce-en invoquant

Alfred de Vigny, Leconte de Lisle, et quelques autres) , c'est naivement confondre des conditions et des applications de l'esprit incompatibles entre elles. N'est -ce pas oublier que le but de celui qui spécule est de fixer ou de créer une notion-c'est -à- dire un **pouvoir** et un **instrument de pouvoir**, ce-pendant que le pòete moderne essaie de produire en nous un **état** et de porter cet état exceptionnel au point d'une jouissance parfaite ...

« إن الفلسفة ، بل والأخلاق نفسها ، تميل إلى الهروب من الأعمال (الفنية) لكى تضع نفسها فى التأملات السابقة عليها ... إن الكلام اليوم عن الشعر الفلسفى (حتى ولو بالإهابة بألفرد دى ڤينى ولوكونت دى ليل وبعض الشعراء الآخرين) هو فى واقع الأمر نوع من الخلط الساذج بين أحوال وظروف عقلية يعارض بعضها بعضا . أليس هذا تجاهلا للحقيقة التى تقول إن غرض المتأمل هو تثبيت فكرة أو أن يولد فكرة - أى توليد قوة متسلطة أو أداة قوة فى حين أن الشاعر الحديث يحاول أن يولد فينا حالة وأن يصل بهذه الحالة الاستثنائية إلى حد البهجة الكاملة » .

ربما أكون ظالما لمسيو ڤاليرى ظلما ينبغى علىَّ إصلاحه ، حين أحظى بمتعة قراءة مقالته كاملة . ولكن هذه الفقرة توحى بوجود أكثر من خطأ واحد فى التحليل . فهى ، فى المحل الأول ، توحى بأن الأوضاع قد تغيرت ، وأن الشعر « الفلسفى » ربما كان مسموحا به فى وقت من الأوقات ، ولكنه أصبح الآن لا يطاق (ربما بسبب ازدياد

التخصص فى العالم الحديث) . ونحن نضطر إلى أن نفترض أن مالا نحبه فى عصرنا لم يكن قط فنا جيدا ، وأن ما يلوح لنا جيدا قد كان كذلك على الدوام . ولئن ظل أى شعر فلسفي محتفظا بقيمته - وهى قيمة نفشل فى أن نجدها فى الشعر الحديث الذى ينتمي إلى هذا النوع نفسه - فإننا نفحصه على أساس فرض مؤداه أننا سنجد بينهما اختلافا ما لا يكون لمجرد اختلاف التاريخ صلة به . غير أننا إذا ذهبنا إلى أن فى الشعر الأقدم عهدا عنصرا « فلسفيا » وعنصرا « شعريا » يمكن الفصل بينهما ، فستكون لدينا مهمتان ينبغى أداؤهما . علينا أن نبين أولا فى حالة محددة - وحالتنا هنا هى دانتى - أن الفلسفة أساسية للبناء وأن البناء أساس للجمال الشعرى للأجزاء ، وينبغى أن نبين أن الفلسفة مستخدمة على شكل مختلف عن ذلك الذى تتخذه فى قصائد فلسفية نسلم بأنها غير ناجحة . وإذا كان مسيو ڤاليرى مخطئا فى طرده الكامل لـ « الفلسفة » ، فربما كان أساس الخطأ هو تفسيره المزكي ، على ما يظهر ، لجهود الشاعر الحديث ، خاصة وأن هذا الأخير يسعى إلى أن « يولد فينا **حالة** » .

من الواضح أن الشعراء الفلسفيين الباكرين ، پارميند يز أوإمپيدوكليس ، كانوا أشخاصا ذوى إلهام فلسفي غير خالص . ونحن نجد أنه لا أسلافهم ولا خلفهم قد عبروا عن أنفسهم نظما : لقد كان پارميند يزوامپيدوكليس أشخاصا يجمعون إلى مقدرتهم الفلسفية الصادقة قدرا طبيا من عاطفة مؤسس نسق دينى من الدرجة الثانية . لم يكونوا مولعين بالفلسفة ، أو الدين ، أو الشعر فقط وإنما بشىء هو مزيج من هذه الأشياء الثلاثة ، ومن هنا كان صيتهم ، كشعراء ، منخفضا . وكفلاسفة ، ينبغى أن يعدوا أدنى مرتبة بكثير من هيراقليطس ، أو زينو ، أو أناكساجوراس ، أو ديمقريطس . أما قصيدة لوكريتوس فمسألة مختلفة تماما . ذلك أن لوكريتوس كان شاعرا لا ريب فيه . إنه يحاول إذاعة نسق فلسفي ، ولكن بدافع مختلف عن ذلك الذى كان يدفع پارميند يز أو امپيدوكليز ، لأن هذا النسق كان موجودا فعلا : وهو إنما يحاول ، فى الواقع ، أن يعثر على المعادل الشعرى العينى لهذا النسق - أن يعثر على معادله الكامل فى الرؤية . غاية الأمر أنه ، باعتباره مبتكرا فى هذا الفن ، يتأرجح بين الشعر الفلسفي والفلسفة . ومن ثم فإننا نقع على قطع من هذا النوع :

غير أن سرعة الصواعق عظيمة ، وضربتها قوية ، وهى تجرى فى مجراها بهبوط سريع ، لأن القوة حين تثار أولا فى جميع الحالات تحشد ذاتها فى السحب و .. الآن فلنتغن بما يسبب حركة النجوم ... وعلى ذلك فإنه من بين جميع الروائح المختلفة التى تدخل المنخارين ، يصل أحدها إلى مدى أبعد مما يصل إليه سواها ..... [1] .

(١) ترجمة مونرو ، والمقتطفات مأخوذة من مواضع متpassim

غير أن اتجاه لوكريتيوس الحق هو أن يعبر عن رؤية منظمة لحياة الإنسان ، بنشاط كبير فى الصور الشعرية الحقة ، وملاحظة ثاقبة فى كثير من الأحيان .

Quod petiere, permunt arte faciuntque dolorem

corporis et dentesinlidunt saepe labellis

oxculaque adfligunt, quia non est pura voluptas

et subsunt qui instigant laedere id ipsum quodcumque est, rabies unde illaec germina surgunt .....

أما ما يشتهون ، فإنهم يكبتونه بشدة ، ويجتلبون ألم الجسم ، وهم غالبا ما ينشبون الأسنان فى الشفاه ويرتشفون القبلات بعنف ، لأن رغبتهم غير طاهرة وثمة مثيرات خفية تكمن (فى نفوسهم) تحضهم على الإضرار بهذا الأمر ذاته أيا كان ، ومن ثم ينبجس مس الجنون .

medio de fonte leoprum

surgit amari aliquid quod in ipsis floribus angat ....

من قلب ينبوع اللذات ذاته

يتفجر تيار من المرارة يسمم رحيق الزهور

nec procumbere humi prosrtatum et pandere palmas

ante deum delubra nec aras sanguine multo

spargere quadrupedum nec votis nectere vota,

sed mage pacata posse omnia mente tueri.

(التقوى الحقيقية) لا فى أن تلغط لكل محراب ، منبطحا على الأرض ، وأن تمد كفيك أمام معابد الآلهة ، ولا فى أن تغرق المذابح بفيض من دماء ذوات الأربع ، ولا فى أن تلحق القسم بالقسم .

بل أكثر منه فى أن تكون قادرا على تأمل كل شىء بعقل أمين .

لم تكن الفلسفة التى تناولها لوكريتيوس غنية بما فيه الكفاية من حيث الإحساس ، وقد اتجهت إلى الحياة على نحو أكثر توحدا من أن تقدم مادة لقصيدة ناجحة تماما .

وكانت عاجزة عن التمدد الكامل الذى يجعل منها رؤية خالصة . بيد أنه يجمل بى أن أسأل مسيو ڤاليرى عما إذا كان « هدف » قصيدة لوكريتوس هو أن « يثبت أو يخلق فكرة » أو يصوغ « أداة ذات قوة » .

لا ريب فى أن مجهود الفيلسوف الجدير بهذا الإسم ، أى الرجل الذى يحاول أن يعالج أفكارا فى حد ذاتها ، ومجهود الشاعر ، الذى ربما يكون يسعى إلى أن **يحقق** هذه الأفكار ، لايمكن أن يمارسا فى آن واحد . غير أن هذا لا ينفى أن الشعر يمكن أن يكون ، بمعنى من المعانى ، فلسفيا . فبوسع الشاعر أن يعالج أفكارا فلسفية ، لا باعتبارها مادة للمناقشة ، وإنما باعتبارها مادة للفحص . والصورة الأصلية للفلسفة لا يمكن أن تكون شعرية . غير أن الشعر يمكن أن تخترقه فكرة فلسفية ، ويستطيع أن يعالج هذه الفكرة عندما تصل إلى مرحلة القبول التام ، وعندما تكاد تصبح تعديلا فيزيقيا . ولو أننا فصلنا بين الشعر والفلسفة كلية ، لكان معنى ذلك أن نوجه تهمة خطيرة لا إلى دانتى وحده ، وإنما إلى أغلب معاصريه أيضا .

كان دانتى منتفعا بأساطير ولاهوت تمثلتهما الحياة على نحو أكمل مما حدث للوكريتيوس . إنه لمن الغريب أنه ليس المنتقصين من قدر دانتى ، كپترارك «بنتاميرون» عند لاندور (إذا كان لنا أن نعزو مثل هذه الكلمة الشديدة إلى شخصية على مثل هذا القدر من اللطف) هم وحدهم الذين أصروا على انفصال « شعر » دانتى عن «تعاليمه» وإنما أيضا بعض المعجبين به . وأحيانا ما يخلط بين الفلسفة والألجورية . فالفلسفة مكون ، وجزء من عالم دانتى بقدر ماهى جزء من الحياة . أما الألجورية فهى الصقالة التى تبنى عليها القصيدة . ونحن نجد أن كاتبا أمريكيا لكتيب قصير عن دانتى ، هو المستر هنرى دوايت سيد چويك ، يرغب فى تحسين فهمنا لدانتى كـ « زعيم روحى » يقول :

« لقد كان هذا الجحيم الحرفى ، فى نظر دانتى ، مسألة ثانوية ، وكذلك هو فى نظرنا فهو ونحن معنيون بالألجورية . وهذه الألجورية بسيطة . إن الجحيم هو غياب الله . وإذا بدأ القارىء بأن يدرك أنه يقرأ عن الخطيئة ، بمفهومها الروحى ، فلن يضيع منه الخيط قط ، وإنما هو لا يحار أبدا ، ولا ينزلق قط إلى الدلالة الحرفية » .

ودون أن نتوقف لنسائل مستر سيد چويك عن الفرق بين الخطيئة الحرفية والخطيئة الروحية ، فقد يكون لنا أن نؤكد أن ملاحظاته مضللة . ولا ريب فى أن الألجورية ينبغى حملها على محمل الجد ، كما أنه من المحقق أن « الكوميديا » هى ، على نحو ما ، « تربية خلقية » . فالمسألة هى أن تجد صيغة تعبر عن التراسل بين هذا

الأول وذلك الأخير ، لتقرر ما إذا كانت القيمة الخلقية تتجاوب مباشرة مع الألجورية . ومن السهل علينا أن نتحقق من الأهمية التى كان دانتى يعزوها إلى المنهج الأليجورى ففى « المأدبة » Convivio يخبرنا جادا بما يلى :

إن التصميم الأساسى (للأناشيد) هو أن يؤدى بالبشر إلى المعرفة والفضيلة ، كما سيتبين من تقدم صدقهما .

وهو يعطينا كذلك التفسيرات الأربعة المألوفة للأنشودة : الحرفى ، والأليجورى ، والخلقى ، والصوفى . ويكرر علينا دارس مبرز كمسيو هوفيت ، المرة تلو المرة ، عبارة « تعليمية النية » "didactique d`intention" فنحن نتقبل الأليجورية وحين تتقبل ، تكون هناك طريقتان مألوفتان لمعالجتها . فقد يتوقف المرء ، مع مستر سيد چويك ، عند دلالتها للباحث عن « الضوء الروحى » أو قد يرثى المرء ، مع لاندور ، للآليات الروحية ، ولا يجد الشاعر إلا فى القطع التى يحرر نفسه فيها من أهدافه الدينية . وليس بإمكاننا أن نتفق مع أى من وجهتى النظر هاتين . إن مستر سيد چويك يضخم « الواعظ والنبى » ويقدم دانتى كأشعياء أوكارلايل أكثر تفوقا . أما لاندور فيدخر الشاعر ويلوم التصميم ويستنكر المبادىء السياسية . إن بعض أغلاط لاندور محسوسة أكثر من أغلاط سيد چويك . فهو يخطىء ، فى المحل الأول ، حين يحكم على دانتى بمعايير الملحمة الكلاسيكية . ولتكن « الكوميديا » ماتكون ، فإنها ليست ملحمة . ويقول مسيو هوفيت مصيبا :

Rechercher dans quelle mesure le pòeme se rapproche du genre classique de lepopée, et dans quelle mesure il s'en écarte, est un exércice de rhétorique entièrement inutilé, puisque Dante, à n`en pas douter, n`a jamais eu l'intention de composer une action épique dans les régles.

« إن محاولة البحث عن مدى الصلة التى تربط القصيدة بالملحمة فى نمطها الكلاسيكى ، وإلى أى حد تبتعد عنه ، إنما هى نوع من التمرين البلاغى العقيم إلى أقصى حد ، خاصة أنه لا شك فى أن دانتى لم يقصد أبدا إلى أن يؤلف عملا ملحميا بالمعنى المتعارف عليه لهذه الكلمة » .

غير أن يجمل بنا أن نحدد إطار قصيدة دانتى من واقع النتيجة ، كما من واقع النية . ليس للقصيدة إطار فحسب ، وإنما شكل أيضا . وحتى لو كان الإطار «أليجوريا» فقد يكون الشكل شيئا آخر وفحص أى حكاية فى « الكوميديا » خليق بأن يبين أنه ليس فقط التفسير الأليجورى أو النية التعليمية ، وإنما الدلالة الوجدانية

نفسها ، أمور لا يمكن عزلها عن سائر القصيدة . ولاندور على سبيل المثال يلوح أنه قد أساء فهم قطعة من نوع قطعة پاولو وفرانشسكا ، بفشله فى إدراك علاقاتها :

« إن فرانشسكا فى قلب عقابها حينما تصل إلى أرق جزء من قصتها ترويها برضاء وبهجة » .

ومن المحقق أن هذا تبسيط زائف . فأن تفقد فرانشسكا كل بهجة مسترجعة قد كان خليقا بأن يكون إما فقدانا للإنسانية أو تخففا من اللعنة . إن النشوه – مع الهزة الحاضرة عند تذكرها – إنما هى جزء من التعذيب . وليست فرانشسكا بالمخدرة ولا بالمصلحة : وإنما هى لا تعدو أن تكون موضع لعنة . وإنه لجزء من اللعنة أن تخبر رغائب لم يعد بمقدورك إشباعها . ذلك أن الأرواح فى جحيم دانتى ليست ميتة ، كما هو الشأن معها ، فى أكثر الأحيان ، فى الحياة . وإنما هى ، من الناحية الفعلية ، فى أقصى عذاب يقدر عليه كل منها .

E il modo ancor m'offende.

وإنه لمن الغريب أن نجد مستر سيد چويك ، الذى يقف استحسانه على الطرف المقابل لاستحسان لاندور ، يقع فى خطأ مشابه . إنه يقول .

« فى لقاء « يوليسيز » كما فى لقاء بيرديلا فينا وبرونيتو لاتينى ، يذوب الواعظ والنبى فى الشاعر . »

فهنا ، مرة أخرى ، تبسيط زائف . ليس لهذه القطع جمال استطرادى . وحالة برونيتو موازية لحالة فرانشسكا . إن انفعال القطعة يكمن فى امتياز برونيتو فى اللعنة – فهو روح جديرة بالإعجاب إلى حد كبير ، عنيدة إلى حد كبير .

e parve de costore

Quegliche vince e non colui che perde.

وظهر من بينهم

أنه من يظفر ، وليس ذلك الذى يخسر*

وأنا أظن أنه لو تدبر سيد چويك كلمات يوليسيز الغريبة

com ' altrui piacque,

* جميع المقتطفات الدانتية فى هذا المقال مأخوذة من ترجمة د . حسن عثمان للكوميديا الإلهية (دار المعارف) (م) .

كما راق للغير

لما قـال إن الواعظ والنبى قـد ذابا فى الشـاعـر . إن « الواعظ » و « النبى » اصطلاحان بشعان . غير أن ما يعنيه مستر سيد چويك بهما إنما هو شيء من المحقق أنه لا « يذوب فى الشاعر » وإنما هو جزء من الشاعر .

وبوسع مجموعة متنوعة من المقتطفات أن تمثل للتأكيد القائل بأنه ما من انفعال يتأمله دانتي فى حد ذاته أو لأجل ذاته فقط . إن انفعال الشخص ، أو الانفعال الذى يحبو به اتجاهنا الشخص ، لا يضيع أو يتناقص قط ، وإنما يحفظ دائما كاملا ولكنه يتعدل بالوضع المعزو إلى الشخص فى التصميم الأبدى ويتلون بجو سكن ذلك الشخص فى أحد العوالم الثلاثة . وليس فى أى من شخصيات دانتي ذلك الابهام الذى يؤثر فى لوسيفار ملتون . إن الملعونين يحتفظون بأى درجة من الجمال ، أو الجلال ، كانت صوابا لهم ، فى أى يوم من الأيام ، وهذا يعمق وكذلك يبرر لعنتهم . فكما هو الشأن مع ياسون :

Guarda quel grande che vione

E per dolor non par lagrima spanda,

Quanto aspetto reale ancor ritiene

انظر إلىْ ذلك العظيم الذى يأتى نحونا ،

ويبدو أنه لا يذرف لألمه دمعة

أى مظهر ملكى لا يزال يحتفظ به !

تغدو جريمة برتراند أشد فظاعة . إن آدامو المنتقم يتطلب عنفا أكبر ، وأغلاط أرنو تصوب :

Poi s'ascose nel foco che gli affina.

ثم توارى فى النار التى تطهرهم .

وإذا كان الانفعال الفنى الذى تقدمه أى حكاية فى « الكوميديا » معتمدا على الكل ، فإننا نستطيع أن نتقدم للبحث عن كنه التصميم بأكمله . إن فائدة الألجورية والفلك واضحة . فالإطار الآلى ، فى قصيدة على مثل الاتساع فى المدى ، قد كان أمرا ضروريا . وكما أن مركز ثقل الانفعالات أبعد عن الفعل الإنسانى الواحد ، أو عن نسق من الأفعال الإنسانية الخالصة ، منه فى المسرح أو الملحمة ، فكذلك نجد أن الإطار

ينبغى أن يكون أشد صناعية ، وأكثر آلية ظاهريا . ليس من الجوهرى أن تفهم الأليجورية أو الفلك الذى لا يكاد يفهم - وإنما الشىء الجوهرى الوحيد هو أن يكون وجودهما مبررا . إن التركيب الوجدانى داخل هذه الصقالة هو ما ينبغى فهمه - فالتركيب قد صار ممكنا بفضل الصقالة . وهذا التركيب بمثابة سلم مرتب من الانفعالات الإنسانية . لا جميع الانفعالات الإنسانية بالضرورة . وعلى أية حال ، فإن جميع الانفعالات محدودة ، وهى تكتسب أيضا اتساع دلالة بفضل مكانها فى التصميم .

غير أن تقديم دانتى للانفعالات هو أشمل ضروب التقديم التى قام بها كاتب وأكثرها ترتيبا . إن طريقة دانتى فى تناول أى انفعال يمكن أن تقابل لا بطريقة شعراء « ملحميين » آخرين ، قدر ما يلائمها أن تقابل بطريقة شكسبير . إن شكسبير يتناول شخصية يظهر أن وجدانا بسيطا يسيطر عليها ، ويحلل الشخصية والوجدان ذاته . وينقسم الوجدان إلى مكوناته - ولعله أن يدمر أثناء هذه العملية . لقد كان عقل شكسبير واحدا من أكثر العقول التى وجدت نقدية . ودانتى من ناحية أخرى لا يحلل الانفعال قدر ما يكشف عن علاقاته بالانفعالات الأخرى . ومعنى هذا أنك لا تستطيع أن تفهم « الجحيم » Inferno بدون « المطهر » Purgatorio و « الفردوس » Paradiso يقول بترارك لاندور : « إن داننى هو الأستاذ العظيم المثير للاشمئزاز » . وهذا حق ، رغم أن سوفوكليس يدانيه فى ذلك ، مرة واحدة ، على الأقل .

ولكن الاشمئزاز الذى من نوع اشمئزاز دانتى ليس نماء مفرطا لرجع واحد ، وإنما هو لا يكتمل ويفسر إلا بالأنشودة الأخيرة من « الفردوس » Paradiso

La forma universal di questo nodo,

credo ch'io vidi, perchè Piudi largo

dicendo questo, mi sento chio godo.

وأعتقد أنى رأيت الصورة العامة لهذه العروة الوثقى ، إذ أشعر بحديثى عنها أن بهجتى تشتد بها وتذكو .

إن تأمل البشع أو القبيح أو المثير للاشمئزاز بواسطة الفنان هو الوجه الضرورى والسلبى للاندفاع إلى السعى وراء الجمال . ولكن ليس كل الفنانين بقادرين على أن ينجحوا ، كما نجح دانتى ، فى التعبير عن كل الدرجات من السلبى إلى الإيجابى . فالسلبى هو الأكثر إلحاحا .

إن تركيب الانفعالات الذى تعتبر الألجورية بمثابة الصقالة الضرورية له كامل من

أكثر الأشياء حسية إلى أكثرها ذهنية إلى أكثرها روحانية . ودانتى يعطينا تقديما عينيا لأكثر الأشياء روغانا :

Pareva a me che nube ne coprisse
lucida, spessa, solida e polita;
quasi adamante che lo sol ferisse .
Per entro sè l'eterna margàrita
ne recepette, com'acqua recepe
raggio di luce, permanendo unita.

أو

Nel suo aspetto tal dentro mi fei,
qual si fe' Glauco nel gustar dell'erba,
che il féconsorto in mar degli altri dei, (1)

ويتأملى إياها أصبحت فى باطنى ،
كما أصبح جلاوكوس بتذوقه من العشب
الذى يجعله فى البحر ربا بين سائر الأرباب .

ومرة أخرى نجد فى « المطهر » Purgatorio ، وعلى سبيل المثال فى الأنشودة السادسة عشرة والأنشودة الثامنة عشرة ، قطعا هى عرض خالص للفلسفة ، فلسفة أرسطو وقد شدت من خلال المدارس .

Lo natural e sempre senza errore,
ma l'atro puote errar per malo obbietto,
o per poco per troppo di vigore .

ولا تقع المحبة الطبيعية فى الخطأ قط ،
ولكن الأخرى تتعرض للخطأ ،

(١) انظر إباوند «روح الرومانس» ، ص ١٤٥ .

إما بخبيث مقصدها ، وإما بزيادة حرارتها أو نقصانها .

إننا هنا لا ندرس الفلسفة وإنما نحن **نراها** باعتبارها جزءا من العالم المنظم وهدف الشاعر هو أن يقرر رؤية . وما من رؤية للحياة يمكن أن تكون كاملة إذا هي لم تشمل الصياغة المفصحة عن الحياة كما يصنعها ذهن الإنسان :

Onde convenne legge per fren porre...

ومن أعظم مزايا قصيدة دانتى أن رؤياها قريبة من الاكتمال . ومن دلائل عظمة هذه القطعة أن مغزى أى قطعة واحدة أو أى من القطع التى تختار باعتبارها «شعرا» يظل ناقصا إذا لم ندرك المجموعة بأكملها .

وإن دانتى ليعيننا على تقديم نقد لـ « الشاعر الحديث » عند مسيو ڤاليرى ، الذى يحاول أن ينتج فينا **حالة** . إن الحالة ، فى حد ذاتها ، ليست بشىء .

إن حديث مسيو ڤاليرى يتفق تماما مع المذهب البراجماتى ومع اتجاهات عمل من نوع « تنوعات الخبرة الدينية » لوليم جيمز . فالخبرة الصوفية ، فيما يفترض ، ذات قيمة لأنها حالة مبهجة من الحدة الفريدة . غير أن المتصوف الحقيقى لا يقنع بمجرد الإحساس وإنما يتعين عليه أن يدعى – على الأقل – أنه **يرى** ، وأن الانغماس فى الألوهية ليس إلا الحد الضرورى – وإن لاح ذلك أشبه بالمفارقة – لهذا التأمل . إن الشاعر لا يرمى إلى إثارة الانفعال – فليس هذا حتى محكا لنجاحه وإنما يرمى إلى أن يسجل شيئا ، وليست حالة القارىء إلا الطريقة المعينة لذلك القارىء فى إدراك ما اقتنصته كلمات الشاعر . ودانتى قد نجح ، أكثر من أى شاعر آخر ، فى أن يعالج فلسفته ، لا باعتبارها نظرية (بالمعنى الحديث ، وليس المعنى اليونانى ، لهذه الكلمة) أو باعتبارها تعليقه أو تأمله الخاص ، وإنما باعتبارها شيئا مدركا بالحواس . وعندما يحصر أغلب شعرائنا المحدثين أنفسهم فى نطاق ما أدركوه بحواسهم فإنهم لا ينتجون لنا عادة إلا شوارد متفرقة من الحياة الساكنة ومعدات مسرحية ، ولكن هذا لا يتضمن أن منهج دانتى قد عفى عليه الزمن ، قدرما يتضمن أن رؤيتنا ربما كانت ، نسبيا ، محدودة النطاق .

ملحوظة :

لامنى صديقى الأب لابان لأنى نسبت إلى لاندور ، فى هذه المقالة، عواطف ليس إلا تعبيرا عن شخصيته الدرامية ، پترارك ، والتى هى أقرب إلى أن تتضمن لوم لاندور لحدود نظرة پترارك التاريخى إلى دانتى منها إلى أن تعبر عن رأى لاندور ذاته . وعلى ذلك يجمل بالقارىء أن يراعى هذا التصويب لاستخدامى اسم لاندور المبجل .

مختارات من كتاب

آية توقير لچون دريدن

(١٩٢٤)

إلى چورچ سينتسبري

المحتويات

تصدير

كتبت المقالات الثلاث التى تؤلف هذا الكتاب الصغير منذ عدة سنوات مضت ، لكى تنشر فى الـ « تايمز لتراري سپلمنت » (ملحق التايمز الأدبى) ، الذى أدين لمحرره بتشجيعى على كتابتها ، والآن بالإذن لإعادة طبعها . ولما كانت ناقصة الكفاية كنقد فى الدوريات ، فإنها أشد حاجة إلى أن تبرر على شكل كتاب . وعلى ذلك أحتاج إلى بعض الاعتذار .

كانت نيتى هى أن أكتب سلسلة من المقالات عن شعر القرنين السابع عشر والثامن عشر : بادئا بتشاپمان ودن ومنتهيا [بالدكتور] چونسون . وقد كانت هذه الثمرة المحرمة لفراغ مستحيل خليقة أن تشغل مجلدين . وعلى أحسن تقدير ، ما كانت لتدعى الاكتمال ، وكانت الموضوعات خليقة أن تتحدد بجهلى الخاص ونزواتى . ولكن السلسة كانت خليقة أن تشمل أورليان تاونسند والأسقف كنج وصاحبى « تل كوپر » « وأباطيل الأمانى الإنسانية » ، فضلا عن سوفت وپوپ . إن مايقطعه التبذير تنتهى نواحى ضعف الشيخوخة إلى إنهائه . ويتعلم المرء كيف يوجه حياته بمزيد من الاقتصاد : وقد هجرت هذا التخطيط متابعة لسياسات أخرى . وظللت أشعر طويلا بأن شعر القرنين السابع عشر والثامن عشر ، حتى رغم أن الكثير منه أدنى إلهاما ، يمتلك أناقة وعزة لانجدهما فى شعر الشعراء الرومانسيين الرائج المدعى وخلفائهم . والدفع بهذه الدعوى على نحو مغر قد كان خليقا أن يفضى بى - على نحو غير مباشر - إلى اعتبارات عن السياسة والتعليم واللاهوت ، لم أعد أعنى بتناولها على هذا النحو . وآمل أن تحتفظ هذه المقالات الثلاث - رغم عيوبها ، وجزئيا بسببها - بخواطر معينة على شكل شفرة من شأنها ، إذا عبر عنها مباشرة ، أن يقدر لها الخزى الفورى ، متبوعا بالنسيان الدائم .

ت . س . إليوت

مختارات من كتاب

إلى لانسلوت أندروز

مقالات عن الأسلوب والنظام

(١٩٢٨)

تصدير

لو كنت أرغب فى نشر مجلد من مجموعة مقالاتى الأدبية لجاء هذا الكتاب أكبر كثيرا . وقد تحير القارىء الرغبة فى أن يعرف لماذا اخترت هذه المقالات وبهذا الترتيب . لقد رغبت فى أن أشير إلى بضع خطوط للنمو ، وإلى أن أسلخ نفسى عن نتائج معينة استخلصت من مجموعة مقالاتى « الغابة المقدسة » . ولأوضح موقفى الحالى ، فإنى أعد ثلاثة كتيبات لن تكون مكتملة قبل زمن طويل . وفى عين الوقت ، جرؤت على أن أوحد بين هذه المقالات العارضة كمجرد إشارة إلى ما يمكن أن ينتظر ، ولأدحض أى اتهام لى بالمراوغة . ويمكن وصف وجهة نظرى العامة بأنها كلاسيكية فى الأدب ، ملكية فى السياسة ، أنجلو - كاثوليكية فى الدين . وإنى لعلى وعى تام بأن المصطلح الأول غامض تماما ، يسهل أن يغدو فريسة للهراء ، وأعى أن المصطلح الثانى ليس له تعريف فى الوقت الحاضر ، ويسهل أن يغدو فريسة لما هو أسوأ من الهراء ، أعنى المحافظة المعتدلة ؛ وأما المصطلح الثالث فليس من شأنى أن أعرفه . إن القارىء غير العادى الذى تشوقه هذه المقالات المتفرقة قد تهمه الكتيبات التى أنا عاكف على إعدادها : « مدرسة دن » « ومعالم الملكية » ، « وأصول الهرطقة الحديثة » .

وإنى لأود أن أعبر عن شكرى لمحررى « ذا تايمز لترارى سپلمنت » (ملحق التايمز الأدبى) « وثيولوجى » (اللاهوت) « وذا ديال » (المزولة) نيويورك « وذا فورام » (ساحة السوق) (نيويورك) ، وهى المجلات التى ظهرت فيها هذه المقالات .

ت . س . إ

إلى أمي

المحتويات

نيكولو ماكيافلي

(١٩٢٧)

« لأنه ينبغي أن نؤكد هذا عموما عن بني الإنسان : إنهم عقوقون مذبذبون مزيفون جبناء حسودون ، ومادمت ناجحا فهم معك كلية » . إن هذه الجملة ، وجملة أخرى مشابهة منتزعة من سياقها ، قد شغلت واعتملت في أذهان البشر لمدة أربعمائة سنة . إنها كلمات وطني فلورنسي هادئ متقاعد غير مؤذٍ مشغول بقطع الأشجار والحديث مع الفلاحين في ضيعته الصغيرة . لقد كان ماكيافلي مبعث عذاب لليسوعيين والكالفنيين ، ومعبودا لأمثال نابليون ونتشة ، وشخصية محفوظة في المسرح الإليزابيثي ، وقدوة لرجل من طراز موسوليني أو لنين . وقد دعي ماكيافلي كلبيا ، بيد أنه لا يمكن أن يكون ثمة إلهام لـ « الكلبية » أقوى من تاريخ سمعة ماكياڤلي . ومامن تاريخ يمكنه أن يصور تفاهة التأثير وفضول خيرا من تاريخ سمعة ماكياڤلي . لقد زورت رسالته الرومانتيكية المصرة منذ موته . وفي شعوذة كل قرن قد أسهم ماكياڤلي . ومع ذلك فما من رجل عظيم قد أسيء فهمه كلية مثله . إنه يوضع دائما منحرفا قليلا . إنه لا ينتمي إلى فريق أرسطو أو دانتي في نظرية السياسة ، فقد حاول شيئا مختلفا . وهو لا ينتمي إلى فريق نابليون ، والأقل من ذلك أن ينتمي إلى فريق نتشه . وتقريراته تصلح لأي نظرية حديثة في الدولة ، ولكنها لا تنتمي إلى أي منها .

وبمناسبة ذكرى نيكولو ماكياڤلي السنوية ، يجمل بنا ألا نهتم بتاريخ تأثيره – وهو مالا يعدو أن يكون تاريخ الطرق المختلفة التي أسيء بها فهمه – قدر ما نهتم بطبيعة فكره والأسباب التي جعلت له مثل هذا التأثير .

« وهكذا فإنني في المحل الأول أعتقد أن من الميول العامة للإنسانية جمعاء ذلك الميل المستمر والقلق إلى السلطة بعد السلطة ، وهو ما لا يتوقف إلا بالموت » . إن هذه الكلمات التي قالها هوبز تلوح لأول وهلة وكأنها قيلت بنفس اللهجة التي قيلت بها كلمات ماكياڤلي السابق إيرادها . وكثيرا ماقرن بين اسمي الرجلين . بيد أن روح وهدف هوبز وماكياڤلي مختلفان كلية . إن كتاب « الأمير » كثيرا ما يؤخذ بنفس المعنى الذي يؤخذ به كتاب « لواياثان » (الوحش) . بيد أن ماكياڤلي ليس فقط بعيدا عن أن يكون فيلسوفا للسياسة من نوع أرسطو ودانتي ، وإنما هو أبعد من ذلك عن أن يكون فيلسوفا من نوع هوبز . إنه يمتاز بجلاء أرسطو ووطنية دانتي ، ولكنه لا يشترك مع هوبز في الكثير . إن ماكياڤلي مكرس كلية لمهمة مكانه وزمانه ، ومع ذلك فإنه من

طريق إسلامه ذاته لقضية ولايته ، ولقضية إيطاليا المتحدة الأكبر ، والتى كان يرغب فيها ، يصل إلى موضوعية وحياد أعظم مما وصل إليهما هوبز . إن هوبز لايحركه ، على نحو حار ، مرأى الكارثة القومية ، وإنما هو معنى بنظريته . ونستطيع أن نرى أن نظريته كانت ، جزئيا ، ثمرة لضروب ضعف مزاجه الشخصى وتحريفاته . ففى أقوال هوبز عن الطبيعة الإنسانية كثيراً مانجد إسرافا فى التأكيد ولمسة ضغينة ربما كانا نابعين من إدراك لضعف حياته وخلقه وإخفاقهما . وهذا الإسراف فى التأكيد ، وهو شائع بين نمط معين من الفلاسفة منذ عصر هوبز ، يصح لنا أن نربطه بالكلبية ، ذلك أن الكلبية الحقة عيب فى مزاج المراقب وليست نتيجة نابعة ، على نحو طبيعى ، من تأمل الموضوع . إنها عكس « مواجهة الحقائق » . وليس فى ماكيافلى كلبية من أى نوع . فلا بقعة من ضروب ضعف وإخفاق حياته وخلقه تشوب زجاج رؤيته الصافى . ولا ريب أنه فى التفاصيل ، حيث يعانى معنى الكلمات تغيرا طفيفا ، نشعر بتورية ساخرة متعمدة ولكن نظرته فى مجموعها لا يفسدها أى لون انفعالى من هذا النوع . وإن نظرة إلى الحياة كهذه النظرة التى يعتنقها ماكيافلى تتضمن حالة للروح يمكن أن ندعوها حالة من البراءة . وأما النظرة التى من نوع نظرة هوبز فهى مسرحية على نحو طفيف ، تكاد تكون مسرفة فى العاطفية . إن موضوعية ماكيافلى وبراءته صفتان نادرتان إلى الحد الذى قد تكونان معه مفتاحا لكل من تأثيره المستمر فى البشر ، والتحريف المستمر الذى يعانيه فى عقول رجال أقل منه صفاءً .

لسنا نعنى أن ماكيافلى بارد وسلبى كليةً . بل إنه على العكس من ذلك يقدم دليلا آخر على أن القوة الذهنية العظيمة إنما تنبع من الأهواء العظيمة . لم يكن ماكيافلى وطنيا فحسب ، وإنما كانت عاطفة الوطنية هى المحرك لذهنه . وللكتاب الذين من نوع لورد مورلى أن يصوروا ماكيافلى فى صورة جراح متسلل لا إنسانى ، لا يبالى بما تحث عليه الأخلاق ، ولا يعنى إلا بفحصه الإكلينكى . إن لورد مورلى لم ير وطنه ، كما فعل ماكيافلى ، ممزقا ومخربا يستذله لا الغزاة الأجانب وحدهم ، وإنما أيضا غزاة أجانب استقدمهم أمراء محليون متنازعون . لقد كان إذلال إيطاليا ، بالنسبة لماكيافلى ، إذلالا شخصيا وأصلا لفكره وكتاباته .

وهذه القومية الحادة لم تكبت أو تشوه ، بحال من الأحوال ، القيم المعنوية أو الروحية الأخرى فى ماكيافلى . غاية الأمر إنه فى كتاباته مشغول بهذه القيمة من وجهة نظر واحدة دائما ، فهو مشغول بها دائما من حيث علاقتها بالدولة . إن تصوره للدولة كبير سخى . فهو ليس ناصح الأمير إلا لأنه يأبه ، على نحو حار ، لصالح الكومنولث . وإزاء رجل مثل نابليون – الذى تحدث عن ماكيافلى بلهجة الاكبار ، وجعل

حسه بالواقع ماكياڤلى قريبا إلى قلبه - ما كان ماكياڤلى ليستطيع ان يستشعر شيئا سوى النفور ، لقد كان نابليون خليقا أن يلوح له مغتصبا أجنبيا وأثرا عنيفا . وليس ماكياڤلى مهتما بالفكرة الحديثة عن الامبراطورية : فقد كان اتحاد إيطاليا غاية رؤياه . ومن المحقق أننا كثيرا ما نشعر ، فى قراءتنا أهم أعماله : **أحاديث عن عقودلايفى** ، أنه أشد إعجابا بروما الجمهورية منه بروما الإمبراطورية : إن أول أفكاره تتجه دائما إلى السلام والرخاء وسعادة المحكومين ، ولكنه يعلم حق العلم أن هذه السعادة لاتكمن فى السلام والثروة وحدهما . إنها تعتمد على **فضيلة** المواطنين ، وتعضدها بالتالى . ولا يمكن للفضيلة الوطنية أن تقوم دون درجة من الحرية . وإنه لمشغول دائما بمسألة الحرية النسبية التى يمكن الحصول عليها :

« قلما يحدث أن تكون مطالب شعب حر منافية للعقل أو مخالفة للحرية ، حيث أنها تنطلق عادة إما من العسف الفعلى أو من الخوف منه . بيد أنه إذا ثبت أن هذا التخوف لا أساس له ، فليس من الصعب أن نعيد إلى أفراده الهدوء بعقد مؤتمر عام ، يكونون فيه على استعداد دائما لأن يستمعوا إلى أى شخص ذى منزلة وسلطة ، يرى من الملائم أن يعظهم : ذلك إنه إذا كان الشعب قد يخطىء أحيانا ، كما يقول تولى ، فإنه قابل لمعرفة أفضل . وسرعان مايقتنع ، إذا تولى شخص يؤمن بصدقه ونزاهته أن يريه خطأه » .

إن موقف ماكياڤلى من الدين ومن ديانة بلده كثيرا ما كان موضوعا لسوء الفهم . إن موقفه هو موقف السياسى ، ولا يقل نبلا عن موقف أى سياسى ، من حيث **Qua** هو سياسى . والحق أنه ما كان ليمكن أن يكون غير ذلك . فهو ليس مناهضا للدين ولا للكنيسة الكاثوليكية . لقد رأى بوضوح تام - إذ ما كان ليسعه إلا أن يرى - فساد الكنيسة وانحطاط رجال الكهنوت البارزين ، الذين كانت له صلة بهم . وفى مسرحية **ماندراجورا** ، ملهاته اللامعة ، يسخر على نحو ممتاز من ضروب فساد رجال الكهنوت الأشد صغاراً . ومن ناحية أخرى ، فقد رأى مدى إسهام الكنيسة ونبلاء الكنيسة الأفراد الأقوياء فى إحداث الشقاق ببلده وخرابه . ولكنه ظل ، على نحو ثابت ، مؤمنا بأن الكنيسة المستقرة على أكبر قدر من القيمة للدولة .

« أما وقد نظرنا فى هذه الأشياء كلها ، فإنى أنتهى إلى أن إدخال نوما الدين فى روما كان أحد الأسباب التى ساهمت ، أساسا ، فى عظمتها وتوفيقها . ذلك أن الدين أثمر نظاما جيدا ، والنظام الجيد محفوف عادة بالحظ الطيب والنجاح فى أى عمل . ولما كانت المحافظة الدقيقة على عبادة الله والواجبات الدينية تجنح دائما إلى الإعظام من شأن الدولة ، فإن إهمالها وازدراءها قد يعدان من أول أسباب خرابها . ذلك أنه

حيث لا توجد خشية من الله ، فإنها إما أن يصيبها الدمار أو يؤيدها التوقير الذى يبدى نحو أمير صالح ، مما قد يبقيها - بالتأكيد - فترة من الزمن ، ويسد نقص الدين عند رعاياه . بيد أنه لما كانت الحياة الإنسانية قصيرة ، فبديهى أنه لابد للحكومة من أن تضمحل ، إذا انقرضت الفضيلة التى كانت ترفعها وتغذوها » .

وفيما بعد يقول (فى الأحاديث) على نحو أكثر إيجابية ، وبكلمات كان رئيس الأساقفة لود خليقا أن يوافقه عليها :

« إن حكام كل الدول ، سواء كانت ممالك أو كومنولث ، الذين يرغبون فى أن تظل حكوماتهم راسخة وكاملة ، يجمل بهم - قبل كل شىء - أن يحرصوا على أن يظل الدين موضعا لأعلى ضروب التوقير ، وأن تظل احتفالاته - فى كل وقت - خالية من الفساد ، لا تنتهك . لأنه ما من نذير بالخراب الموشك فى أى دولة آكد من رؤية عبادة الله تهمل أو تزدرى » .

وهو يتقدم كى يبين ، فى الفصل ذاته ، كيف أن إهمال الدين - الذى سببته تقلبات كنيسة روما - قد أسهم فى خراب إيطاليا . ومن المحتمل جدا أن كنيسة قومية مستقرة ، ككنيسة انجلترا ، كانت خليقة أن تلوح لماكياڤلى خير مؤسسة لكومنولث مسيحى . أما كون المؤسسات الدينية ، من نوع أو آخر ، لازمة للأمة ، فذاك ما كان منه على يقين ، ولئن كانت كلماته صادقة حينذاك ، فإنها تكون صادقة الآن . أما عن ديانة ماكياڤلى « الشخصية » ، فيلوح أنها كانت فى مثل صدق وإخلاص ديانة أى شخص ليس متخصصا فى اللاهوت ، وإنما هو متخصص- على نحو جاد - فى فن السياسة . وقد مات محفوفا بصلوات قس . لقد رأى بوضوح تام ، وكان يعلم بالغريزة ، أن جهود رجل من طراز ساڤونارولا لا يمكن أن تجلب خيرا : لم يكن اعتراضه الحقيقى منصبا على روح ساڤونارولا قدر ما كان منصبا على التناقض بين أساليب ساڤونارولا وفن السياسة الجيد . غير أن عقل ماكياڤلى البناء أساسا ما كان ليشعر بصلة تربطه بعقل هدام كعقل ڤولتير . وفى كثير من فصول كتاب **الأمير** وكتاب **فن الحرب** نجد من الواضح تماما أن ماكياڤلى حين ينظر فى أمر الحرب إنما يعنى دائما بالجانب الإيجابى والبناء . ففى الحرب ، وفى الحكم والاحتلال العسكرى ، نراه معنيا بالقوى الأدبية قدر عنايته بالوسائل الفنية ، وفى ملاحظاته عن الاستعمار وعن طريقة احتلال أرض أجنبية ، وتحذيراته المتكررة من استخدام فرق المرتزقة ، يشيد دائما بالأمير الوطنى وهيئة المواطنين ذات الوطنية ، أما الأمير الذى لا يعدو أن يكون قائدا عسكريا ، فلا طاقة له عليه . وأما عن امبراطوية كامبراطورية ناپليون فقد كان خليقا أن يقول منذ البداية إنها ما كانت لتدوم . إنك لاتستطيع أن تحكم شعبا ضد إرادته

إلى الأبد ، وبعض الشعوب الأجنبية لا يمكنك أن تحكمها على الإطلاق . بيد أنه إذا تعين عليك أن تحكم شعبا أجنبيا وأدنى – أدنى فى فن الحكومة – فعليك أن تستخدم كل وسيلة لتجعله راضيا ولتقنعه بأن حكمك فى مصلحته . إن الحرية أمر طيب ، ولكن الأهم منها هو النظام ، والحفاظ على النظام يبرر كل وسيلة . بيد أن جنوده يجب أن يكونوا جنودا مواطنين ، يحاربون من أجل شىء قيم حقيقة . وينبغى أن يكون الأمير سياسيا على الدوام ، وألا يكون محاربا إلا عند الضرورة .

ليس يمكن لأى حديث عن آراء مكياڤلى أن يكون أكثر من شذرى ، لأنه على الرغم من كونه بناء ، فإنه ليس بانيا لنسق ، ويمكن أن تعاد أفكاره ولكنها لا تلخص . وربما كان مما يسم دقته المدهشة فى الرؤية والتقرير ألا يكون له « نسق » . ذلك أن النسق يتطلب ، على نحو يكاد يكون حتميا ، تحريفات وضروبا من الحذف طفيفة . وليس ماكياڤلى على استعداد لأن يحرف أو يحذف شيئا . ولكن الأغرب من ذلك هو أنه ما من حديث أو استرجاع لفكرة يلوح أنه يقدم أى مفتاح إما لعظمته أو لصيته الكبير السخرى . وعندما نقرؤه لأول مرة ، لا نتلقى انطباعا بنفس عظيمة ولا بذكاء شيطانى ، وإنما فقط بمراقب متواضع أمين يسجل وقائع وتعليقات هى من الصدق إلى الحد الذى يجعلها رثة . ففقط بعد التمثل البطىء والتقابلات المتكررة التى تدهش الذهن بين مثل هذه الأمانة وضروب الخداع وعدم الأمانة والمواربة الشائقة فى الذهن الإنسانى عموما ، تصلنا عظمته الفريدة . ولسنا نضمر بذلك أن فكر ماكياڤلى استثناء وحيد . إن كاتبا فرنسيا هو مسيو شارل بنوا ، قد خصص مجلدا عن « الماكياڤلية قبل ماكيا ڤلى " Le machiavélisme avant Machiavel . وثمة موازيات فى عصره . ما كان لماكياڤلى أن يعرف كومين ، بيد أن عقل ورؤية الدبلوماسى البلجيكى العظيم الذى خدم لوى ملك فرنسا كل هذه المدة وبهذا الإحسان ، قريبان من عقل ماكيا ڤلى ورؤيته . بيد أن ماكياڤلى ، بغض النظر عن اختلاف منهجه ، روح أنقى وأشد حدة .

ما كان من المحتمل لوطنية ماكياڤلى الحادة أن تفهم فى عصره ، وأقل الأمور احتمالا أن يفهمها مواطنوه . بيد أن أمانة عقله بالغة إلى حد لا يكاد يفهم فى أى عصر ، ومنذ البداية يلوح أن كتاباته قد فتنت أوربا وروّعتها . أما الافتتان فلم يتمكن الناس من أن ينجوا منه ، وأما الرعب فقد نجوا منه بأن أحالوه إلى أسطورة عن الرعب . وحتى فى إيطاليا ، كما يبين كاربونل فى كتابه « الفكر الايطالى فى القرن السادس عشر » La pensée Italienne au XVI siècle قد حرف فكره على الفور . ويلوح أن البابوات والأمراء أخذوا من كتبه ما يريدون ، وليس ما كان ماكياڤلى يريد أن يوصله . بيد أنه إذ غدا عمله أشد نفاذا فى الخارج ، زاد التحريف . ففى فرنسا ، خاصة بين

الهوجونوت ، أثار أعنف الردود . لم يكن ينظر إليه على أنه أكثر من متملق بارع يجود على الطغاة بنصائح عن خير السبل للاستبداد برعاياهم ، وفي فرنسا لم يهاجمه الأنصار الدينيون فحسب ، وإنما أيضا السياسيون politiques ، خاصة جان بودان . لم يتمكن بودان من آن يتغلب على [نفوره من] مدح ماكيالي لقيصر بورجيا في كتاب **الأمير** ، رغم أنه لأى امرىء يقرأ الكتاب دون تحيز ينبغي أن يكون واضحا تماما من أي النواحي وبأى تحفظات قد خلع عليه ماكياڤلي مديحه . وفي انجلترا كان توماس كرمويل وآخرون معجبين بعمله ، رغم أنه ليس من المحتمل أن يكونوا قد فهموه عى نحو أفضل . بيدأن الانطباع العام عن ماكياڤلي في انجلترا كان راجعا إلى التأثير الفرنسي ، وإلى ترجمة كتاب « ضد ماكياڤلي » Contre - Mechia-vel لجنتييه . فلدى كل نقلة ، كان ماكياڤلي يعاني . لقد كانت حضارة فرنسا - من بعض النواحي - أدنى من حضارة إيطاليا ، ومن المؤكد أن حضارة انجلترا لم تكن قد أدركت حضارة فرنسا . وحسبك أن تقارن نمو الأسلوب النثرى في اللغات الثلاث . إن ماكياڤلي أستاذ للأسلوب النثرى في أى عصر ، فنثره **ناضج** . وليس ثمة ما يقارن به في الفرنسية حتى مونتيني ، وليس مونتيني من كلاسيات classique النقد الفرنسي . وليس ثمة ما يقارن به في انجلترا حتى نصل إلى هوبز وكلارندون . بيد أنه بمجىء ذلك الوقت ، عندما كانت حضارة البلدان الثلاثة على مستوى واحد ، نجد تدهورا في كل مكان . إن مونتيني أدنى من ماكياڤلي ، وهوبز أدنى من مونتيني . وقد عدد إداورد ما ير في كتابه **ماكيافلي والمسرح الإليزابيثي** مسرحة ماكياڤلي في انجلترا . وحديثا ناقش الموضوع ، على نحو أكثر فلسفية ، مستر وندام لويس في دراسته البالغة التشويق عن شكسبير **الأسد والثعلب** . إن شخصية رتشارد الثالث تشهد بالانطباع الذى أحدثه ماكياڤلي ، وبزيف هذا الانطباع .

ومع ذلك فإن علينا أن نبحث عن ذلك الشيء الذى جعل ماكياڤلي يؤثر في عقل أوروبا على هذا النحو المعجز والغريب ، وعن السبب في أن العقل الأوربى شعر بأنه من اللازم أن يشوه عقيدته بكل هذا السخف . من المحقق أن ثمة أسبابا أسهمت في ذلك . لقد كانت سمعة إيطاليا كمثوى للجرائم المغرقة في الخيال والعابثة والشيطانية تملأ الخيال الفرنسي ، والخيال الانجليزى بدرجة أكبر ، كما تملؤها الآن أمجاد شيكاغو أو لوس أنجلوس ، وقد وجهت الخيال إلى خلق ممثل أسطورى لهذا الطابع الإجرامى . ولكن الأكثر من ذلك هو أن نمو البروتستانتية - وقد كانت فرنسا ، فضلا عن انجلترا ، بلدا بروتستانتيا إلى حد كبير في ذلك الحين - قد أوجد ميلا ضد رجل كان يتقبل ، بطريقته الخاصة ، النظرة السنية إلى الخطيئة الأصلية . إن كالڤن الذى

كانت نظرته إلى الإنسانية أشد تطرفا ، وأكثر زيفا بالتأكيد ، من نظرة ماكياڤلى ، لم يتعرض قط لمثل هذا الخزى ، غير أنه عندما خرج رد الفعل المحتوم ضد الكالڤنية من قلب الكالڤنية ومن جنيف ، على شكل عقيدة روسو ، كان ذلك أيضا معاديا لماكياڤلى . ذلك أن ماكياڤلى من علماء الوسط ، والوسط دائما لايطاق فى نظر مشايعى الحد المتطرف . إن المترفض يمكن احتماله . وفشل نزعة مترفضة كنزعة سافونارولا يكفل أن يتحملها الخلف ، بل وأن تسبغ عليها حماية الموافقة . بيد أن ماكيا فلى لم يكن مترفضا ، وإنما لايعدو أن يكون قد قال الحقيقة عن الإنسانية . إن عالم الدوافع الإنسانية الذى يسجله صادق - بمعنى أنه إنسانية دون إضافة للنعمة فوق الإنسانية . وعلى ذلك لا يحتمله إلا من يعتنقون أيضا عقيدة دينية محددة . وعقيدة ماكياڤلى لا تطاق فى نظر جهد القرون الثلاثة الأخيرة لتقديم إيمان دينى من طريق الإيمان بالإنسانية . ويعبر لورد مورلى عن الإعجاب الحديث المألوف العدائى لماكياڤلى عندما يلمح إلى أن ماكيا ڤلى قد رأى بغاية الوضوح ما رآه ، ولكنه لم ير إلا نصف الحقيقة عن الطبيعة البشرية . إن ما لم يره ماكياڤلى عن الطبيعة البشرية هو أسطورة الصلاح الإنسانى التى تحل ، عند الفكر اللبرالى ، محل الإيمان باللطف الإلهى .

إنه لمن السهل أن نعجب بماكياڤلى على نحو مغرق فى العاطفية . فمن الأوضاع التمثيلية والعاطفية للطبيعة الإنسانية - والطبيعة الإنسانية ميالة للتمثيل على نحو لاصلاح له - أن يتخذ المرء وضع الرجل -« الواقعى » - والشخص الذى « لا يقبل هراء » ، وأن يعجب بـ « الصراحة الوحشية » أو «كلبية » ماكياڤلى . إن هذا شكل من إرضاء الذات وخداع الذات لايعدو أن يولّد أسطورة ماكياڤلى كما نجدها عند يهودى مالطة - ونتشه . وفى انجلترا العصر الإليزابيثى لاتعدو سمعة ماكياڤلى أن تكون قد عولجت لاشعوريا من أجل تغذِية الميل المتردد - على نحو مستمر - إلى هرطقة مانى : وهى الرغبة فى شيطان يُعبَد . إن الدوافع المهرطقة تظل مستمرة فهى تتردد عند شيطان ملتون ، وقايين بيرون . غير أنه لا شأن لماكياڤلى بهذه الانغماسات فى الضعف البشرى . لم تكن لديه غريزة اتخاذ الأوضاع اللافتة للنظر ، وبالتالى فقد تعين على البشر - لكى يقبلوه أساسا - أن يجعلوا منه شخصية مسرحية . إن صيته هو تاريخ محاولة الإنسانية أن تحمى ذاتها بإفراز غلاف من الزيف ضد أى تقرير للحقيقة .

قيل ، على سبيل اللوم ، إن ماكياڤلى لا يقوم بأى محاولة من أجل « الإقناع » . ومن المحقق أنه لم يكن نبيا . ذلك أنه كان معنيا - فى المحل الأول - بالحقيقة ، لا بالاقناع . وهذا أحد الأسباب التى تجعل نثره نثرا عظيما ، لا فى الإيطالية وحدها وإنما هو

نموذج للأسلوب فى أى لغة . إنه أرسطو جزئى فى علم السياسة . بيد أنه جزئى لا لأن رؤيته محرفة ، أو لأن حكمه متحيز ، أو لأى افتقار إلى الاهتمامات المعنوية ، وإنما لأن عاطفته الوحيدة هى وحدة بلده وسلامه ورخائه . إن ما يجعل منه كاتبا عظيما ، وشخصية متوحدة إلى الأبد ، هو نقاء عاطفته وتوحد هدفها . لم يكن ثمة قط من هو أقل « ماكياڤلية » من ماكياڤلى . فأنقياء القلب وحدهم هم الذين يمكنهم أن يفشوا سر الطبيعة الإنسانية على نحو ما فعل ماكياڤلى . والكلبى لا يستطيع ذلك قط ، لأن الكلبى غير نقى ومسرف فى العاطفة دائما . بيد أنه من اليسير أن نفهم السبب فى أن ماكياڤلى لم يكن سياسيا ناجحا ، فهو من ناحية لم يكن قادرا على خداع الذات أو مسرحة الذات . إن وصفة dors ton sommeil de brute تطبق بعدة أشكال ، كان كالڤن وروسو اثنين من تنوعاتها ، ولكن جدوى ماكياڤلى هى دعوته المستمرة إلى فحص ضعف النفس وعدم نقائها . وليس من المحتمل أن ننسى دروسه السياسية ، ولكن فحصه للضمير يمكن بسهولة أن يغفل .

بودلير في عصرنا

لقد قام مستر سيمونز بترجمة جيدة بأسلوب سيمونز [١] . ولو كانت وجهة نظرنا اليوم هي وجهة نظر ثلاثين سنة خلت ، أو حتى عشرين سنة ، لدعوناها ترجمة جيدة . فأن تقرأ مستر سيمونز الآن يعني أن تدرك عظمة الرجل بودلير الذي يستطيع أن يظهر في مثل هذه الصورة المختلفة لتسعينيات [القرن الماضي] وعشرينيات [هذا القرن] . وفي ترجمة المستر سيمونز يغدو بودلير من شعراء التسعينيات ، معاصرا لدوسون ووايلد . إن دوسون ووايلد قد مضيا ، أما بودلير فيبقى . لقد كان ينتمي إلى جيل سبقهما ، ومع ذلك فهو معاصر لنا أكثر مما هو الشأن معهما . ومع ذلك ، فحتى التسعينيات أقرب إلينا من الجيل المتخلل – وأنا إنما أؤرخ للأجيال **الأدبية** . والحقيقة الماثلة في أنهم كانوا شغوفين ببودلير تومىء إلى اشتراك في الروح . ومنذ جيل – أعني الجيل **الأدبي** – مستر سيمونز والتسعينيات ، جاء جيل آخر ومضى ، هو الجيل **الأدبي** الذي يشمل مستر برنارد شو ومستر ولزومستر لايتن ستريشي . وهذا الجيل ، من حيث سلالته ، قد « أسقط » التسعينيات : إنه من سلالة هكسلي وتندال وجورج إليوت وجلاد ستون . وليس لبودلير صلة بهذا الجيل ، ولكنه قد كانت له صلة ما بالتسعينيات ، وإن صلته بنا لكبيرة .

بيد أن المجلد الحالي ربما انبغى – حتى على سبيل العدالة – قراءته كوثيقة شارحة للتسعينيات ، أكثر منه تفسيرا جاريا لبودلير . وفي تصدير شائق – أقصر مما ينبغي – يشهد مستر سيمونز بأن ديوان « أزهار الشر Fleurs du mal " «بالنسبة لمنظوماتي الباكرة ، كان مصدر فتنة وتأثيرا في آن واحد ، ولأنه منذ ذلك الحين فصاعدا قد كانت فتنته أشبه بالسحر في نظري ، ولأن تلك الآية قلما ظهر ما يباريها ، إن كان قد ظهر ، وقلما تُفوق عليها ، إن تُفوق » . ويجمل بنا أن نتذكر أن مستر سيمونز ذاته ليس بالشاعر التافه : فهو نموذج للتسعينيات ، ومن الواضح أن هذا التأثير الذي خلفه بودلير في مستر سيمونز كان صادقا وعميقا . فلم كان بودلير بالغ الاختلاف الآن ؟ بوسعنا أن نتعلم شيئا عن بودلير وعن التسعينيات وعن أنفسنا .

إن تصدير المستر سيمونز بالغ التشويق : وربما كان أهم جزء من الكتاب .

١ – بودلير : **نثر وشعر** . ترجمة آرثر سيمونز (ألبرت وتشارلز بوني) .

والأمر الشائق هو اتجاهه ، المنتمى كلية إلى فترته الزمنية ، إزاء « الرذيلة » . فعند المستر سيمونز ثمة على الأقل من حيث المبدأ en principe ، شعيرة ومرتبية وطقس لـ « الرذيلة » أو « الخطيئة » . وها هى ذى فقرة كاملة بالغة الدلالة إلى الحد الذى ألتمس معه الإذن بأن أوردها كاملة :

« فى شعر بودلير ، الذى كثيرا ما يقارن به شعر ڤرلين [أى يقارن بواسطة مستر سيمونز وأصدقائه - فنحن لم نعد نرى كبير شبه بين هذين الشاعرين] ثمة علم متعمد للالتواء الحسي والجنسى ، فيه شيء غريب من حيث إبرازه للرذيلة مع البشاعة ، وتكريسه الحار للأهواء . إن بودلير يجلب كل تعقيد فى الذوق واستثارة العطور ومهيج القسوة وروائح الفساد وألوانه ذاتها لكى يخلق ويزين ضربا من الدين ، يقام فيه قداس أبدى أمام مذبح محجوب . وما من اعتراف أو إحلال من خطيئة أو صلاة يسمح بها ، إلا وهى واردة فى الطقس . « أن يتعهد المرء هيسترياه » لقد كتبت « بهدوء وأن يهين القارىء (أيها القارىء المنافق ، أى شبيهى ، أى أخى Hypocrite lecteur , mon semblable , mon frère) كقاضٍ أكثر منه تائبا ، وأن يكون مفتيا فى شئون الاعتراف ، وإن يكن أخلاقيا إلى هذا الحد ، يملك كل هذا الحس الحاد والحاذق بنشوة الشر : ذلك ما قد حير العالم دائما ، حتى فى بلده حيث يسمح للفنان أن يعيش على نفس النحو التجريبى الذى يكتب به . لقد عاش بودلير ومات متوحدا ، خفيا ، معترفا بخطايا وإن لم يرو قط الحقيقة كاملة . إنه le mauvais moine الراهب الرديء الذى تحدث عنه فى سوناتته ، متقشف الأهواء وناسك بيت الدعارة .

إن هذه الفقرة ذات تشويق غير عادى لعدة أسباب . فحتى فى إيقاعاتها نجدها تستدعى وايلد ، وطيف پاتر الأبعد . وهى تستدعى أيضا لايونيل چونسون بعبارته « الحياة طقس » . وهى لا تستطيع أن تبتعد عن الدين والمجاز الدينى . ما أشد اختلاف هذه النغمة عن نغمة جيل مسترشو [1] ومستر ولز ومستر ستريشى ومستر إرنست همنجواى ! وما أشد اختلافها عن نغمتنا ! إن مستر سيمونز يلوح لنا وكأنه طفل حساس ، صحب إلى كنيسة وسحرته الدمى والشموع والبخور . **مثل هذه الأبسطة والأباريق وأنوار الشموع !**

ومن المحقق أن عصر مستر سيمونز كان « العصر الذهبى » لأحد أنواع الأطفال ، كما أن عصر مستر شو كان العصر الذهبى لنوع آخر من الأطفال . ولو أنك حللت فقرته إلى أجزاء لوجدت فيها الكثير من الأخطاء ، رغم أنك إذا ازدردتها كاملة

١ - بديهى أن مستر شو ومستر ولز مشغولان أيضا بالدين والـ " Erastz - Religion " ولكنهما معنيان بالروح لا الحرف . والروح تقتل ولكن الحرف يمنح الحياة .

فستهضم شيئا فيه صواب . « التكريس الحار للأهواء » : لم يكن ثمة رجل أقل انخداعا بالأهواء من بودلير ، وقد كان مشغولا بمحاولة شرحها وتبريرها وصنع شيء منها ، وهي محاولة تكاد تضعه على نفس مستوى مؤلف « *الحياة الجديدة* » Vita Nuova . « مهيج القسوة » : أترى بودلير قد « جلبه » أم هو لا يعدو وأن يكون قد فحصه (ثمة بعض فقر مهمة في « قلبي عاريا » Mon Coeur Mis à Nu) ومن ذا الذي سمع بقداس يقام أمام هيكل محجوب ؟ والهيستريا ! أكان هناك من هو أقل هيسترية وأكثر جلاء من بودلير [١] ؟ ثمة فرق بين الهيستريا والتحديق في الظل . وعندما يقول مستر سيمونز بعد ذلك ببضع صفحات إن عمل بودلير « الذي لا تشوبه شائبة » إنما هو « النتاج المباشر لوراثته وأعصابه » فإن كل ما يسعني هو أن أحتج بعنف . ولئن وصف أي عمل بأنه النتاج « المباشر » للوراثة والأعصاب – وكلمة « مباشر » هنا لا تفسر غير العمل – فإني لا أستطيع أن أوافق على وصف هذا العمل بأنه لا تشوبه شائبة . إننا لا نستطيع أن نكون مهتمين في **المحل الأول** بأعصاب (تذكر من فضلك أن كلمة « أعصاب » عندما تستخدم على هذا النحو مصطلح بالغ الغموض وغير علمي) أي كاتب ، أو وراثة أي امرىء ، إلا بهدف معرفة المدى الذي يجعل فردية الكاتب تشوه أو تنتقص من الحقيقة الموضوعية التي يدركها . وإذا كان الكاتب يرى بصدق – بقدر ما يرى أساسا – فإن وراثته وأعصابه لا تعوقهم [٢] .

إن ماهو صواب في حديث المستر سيمونز هو الانطباع الذي يولده بأن بودلير كان في المحل الأول مشغولا بالقيم الدينية . والخطأ هو موقف التسعينيات الصبياني من الدين واعتقادها– وهو مالا يعدو أن يكون لعبة أطفال يرتدون أزياء الكبار ويمثلون كما لو كانو هم – أن ثمة ديانة للشر أو الرذيلة أو الخطيئة . لم يكن سونبرن يعرف شيئا عن الشر أو الرذيلة أو الخطيئة ولو أنه كان يعرف أي شيء عنها لما استمتع بها على نحو ما يفعل . وعند حواريي سونبرن ، رجال التسعينيات ، كان الشر مصدر متعة كبرى . إن الخبرة ، باعتبارها سلسلة من الأحداث الخارجية ، ليست بشيء في ذاتها ، فمن الممكن أن يمر المرء بأكثر الخبرات ترويعا ، وهو محمي بغرور تمثيلي : وقد ظل وايلد ، طوال خبرات حياته كلها ، بمثابة إياس صغير ، طفلا ممثلا . ومن ناحية أخرى فإنه حتى لعب شيء مهم اعتراف به . وإن صبيانية التسعينيات لأقرب إلى الحقيقة من صبيانية مطلع القرن العشرين . بيد أن هذه الأشياء كانت واقعية عند بودلير وحده .

١ – من الحق أن بودلير يقول J'ai cultivé mon hystérie « لقد تعهدت هيستريای » . ولكن قوله ذلك عن نفسه شيء وقول مستر سيمونز ذلك عنه شيء آخر .

٢ – ثمة حديث أفضل – وبالغ التشويق – عن وراثة بودلير في كتاب ليون دوديه L'Hérédo

إن مستر سيمونز يلوح طفلا أكثر طفولية من وسمانز ، لا لشيء إلا لأن الإنجليزى الطفولي - الذى شب على البروتستانتية - يلوح دائما أكثر طفولية من الفرنسى الطفولى الذى شب على مذهب روما . إن ديكور décor العصور الوسطى عند وسمانز لايقدم شيئا على مذبح مستر سيمونز المحجوب . وقد كان وسمانز ، بهذه المناسبة ، خليقا أن يكون أكثر تعاطفا مع الروح الحقيقية للقرن الثالث عشر لو أنه أقل من التفكير فيه ، وقلل من اهتمامه بالمعارف المعمارية والمقتطفات من فلاسفة ربما يكون قد قرأهم ولكن من المؤكد أنه لم يفهمهم : فهو أكثر « وسيطية » (وأكثر إنسانية) عندما يصف زيارة مدام شانتلوف لديرتال منه عندما يتحدث عن كاتدرائيته .

وقد ألمحت إلى أن مستر سيمونز ، كمترجم ، يحيل بودلير إلى معاصر لسيمونز . والقول بهذا إنما هو تحية - فإن عمل الترجمة هو أن تجعل شيئا أجنبيا أو بعيدا فى الزمن يعيش مع حياتنا ، وليس بوسع مترجم أن يخلع على ضحيته من الحياة أكثر مما يملكه هو - وتحذير فى آن واحد . إنه ليس تحذيرا من مستر سيمونز كمترجم . فمستر سيمونز صادق كمترجم على قدر ما يسع مستر سيمونز أن يكون . ومعنى هذا أن ترجمته ، من زاوية نظره ، تكاد تكون مثالية ، وليس لدينا ما نقترحه على مستر سيمونز ذاته . وإنما نشير فقط إلى ما يعنيه بودلير لجيل مستر سيمونز ، فنقول إنه ليس ما يعنيه بودلير لنا ، وذلك لأننا الآن أكثر صلاحية لتذوق الطابع التقليدى تماما الذى يتسم به نظم بودلير ، ونحن أقرب إلى راسين من مستر سيمونز . ولو أننا ترجمنا بودلير بأنفسنا لأبرزنا على وجه الدقة تلك المشابهات لراسين التى تختفى تماما فى ترجمة مستر سيمونز . وإنه لما يؤسف له أن مستر سيمونز لم يترجم بعضا من القصائد التى تتضح فيها هذه القرابة لراسين على أكثر نحو . إن الشاعر الذى كتب :

Aadromaque, des bras d'un grand époux tombée

Vil bétail, sous la main du superbe Pyrrhus....

إيه يا أندروماك ، لقد سقطت من بين ذراعى زوج بطل ،

وغدوت سائمة قبيحة بين يدى بيروس الصلف

De l'ancien Frascati vestale enamourée ...

Nos Pylades là-bas tendent leurs bras vers nous.

" Pour rafraîchir ton coeur nage vers ton Electre!".......

وهناك أصدقاؤنا الأشبه ببيلاديز يمدون أذرعهم نحونا :

« لكي تهدئ سورة قلبك اسبح نحو إلكترا »

ليس بعيدا عن الشاعر الذى كتب عن « ابنة مينوس وپاسيفى » La fille de Minos et Pasiphaë وبوسعنا ، على أية حال ، أن نوجه النظر إلى قطع يلوح لنا فيها أن مستر سيمونز قد غلف بودلير بضباب لندن السونبرني البنفسجي اللون المنتمى إلى فترة التسعينيات . إن بسطه لقصيدة « الدعوة إلى الرحلة » L'invitation au Voyage ذو دلالة :

أى طفلتى ونجمتى

دعينا نهيم بعيدا .....

أما بودلير فقد كتب :

Mon enfant, ma soeur,

Songe à la douceur

D'aller là -bas vivre ensemble

أى طفلتى وشقيقتى

تخيلى عذوبة

أن نسافر إلى هناك كى نعيش معا

إن كلمة soeur (شقيقة) هنا لم تُختر ، فى رأيى ، لمجرد أنها تصنع قافية مع كلمة douceur (عذوبة) ، وإنما هى لحظة فى ذلك الاعلاء للهوى الذى ظل بودلير يناضل دائما ساعيا نحوه : وهى بحاجة إلى تعليق من مراسلاته كذلك الخطاب المدهش ، مثلا ، إلى مارى x... الذى يورده شارل دى بو[1] (وفى هذا الموضوع ، بأكمله ، فإن دى بو – الذى تعد مقالته عن بودلير أفتن دراسة لبودلير قام بها أحد – يكتب بعض كلمات جديرة بالإعجاب :

Ce désir contemplatif qui vá besoin que de la présence, et qui ne passède vraiment que parce quil ne possède pas

وفيما بعد ، فى نفس القصيدة ، عندما نصل إلى الأبيات الفخيمة :

Là , tout n'est qu'ordre et beauté

١ – شارل دى بول : **تقريبا** ، ص ٢١٩ .

Luxe, calme et volupté

هناك كل شيء نظام وجمال

ويذخ وهدوء وبهجة

يدهشنا أن نتلقى من مستر سيمونز :

هناك كل شيء جمال ، وتوهج،

وهوى ، وراحة ، ويذخ .

إن الكلمة الوحيدة الصحيحة من هذه الكلمات هى كلمة « جمال » . ونستطيع أن نكون على يقين من أن بودلير لم يتناول هذه الكلمات المستخدمة كأسماء عفوا ، ولا هو قد رتبها خبط عشواء . لم يكن عبثا أن وضع كلمة ordre (نظام) أولا . ولو كان مستر سيمونز قد فهم notre بودلير ، لما أحل كلمة « توهج » ! بيد أن النظام إيجابى والعماء نقص ، ونحن نحاول أن نتخيل أن مستر سيمونز لم يكن يحاول أن يتجنب النظام - فهو ، ببساطة ، لم يتعرف عليه وبوسعنا أن نرى أن مستر سيمونز ، الذى تلقى تدريبه فى مدرسة سونبرن اللفظية ، إنما هو ببساطة تواق إلى الحصول على عبارة رنانة لطيفة ، ونستنتج أن كل ما وجده فى بودلير إنما هو عبارة رنانة لطيفة ، بيد أن بودلير لم يكن حواريا لسونبرن : فعند بودلير أن كل كلمة تهم .

وهذه قطعة أخرى يلوح لى فيها أن مستر سيمونز لايعدو أن يكون قد قام بعمل أخرق ملطخ . وهذا أمر يثير الدهشة ، لأننا نجد بودلير هنا فى أكثر أحواله تهكما وابتعادا عن الذرا - إنه شيء يمكن أن نسميه « حديثا » بالمعنى الدقيق لهذه الكلمة ، وعلى ذلك كان ينبغى (حيث أن مستر سيمونز ينتمى إلى جيل أصغر من بودلير) أن يتوسل إلى مستر سيمونز . هذه أبيات معروفة من قصيدة « رحلة إلى سيثريا » :
Voyage à Cythère

Quelle est cette ile triste et noire ? C'est Cythère,

Nous dit-on , un pays fameux dans les chansons,

Eldorado band de tous les vieux garcons.

Regardez , a près tout, c'est une pauvre terre.

ترى ماعسى هذه الجزيرة الحزينة والمظلمة أن تكون ؟ إنها سيثريا

هكذا حدثونا ، إنها بلد مشهور فى الأغانى ،

وهى بمثابة إلدورادو مألوفة لكل العزاب المكتهلين .

انظر إنها فى نهاية المطاف ليست بشىء.

وإن مستر سيمونز ليدهشنا بما يأتى :

ترى ماعسى هذه الجزيرة الحزينة المظلمة أن تكون ؟ إنها سيثريا

التى اشتهر ميلادها

فى الأغانى ، واشتهرت كبدع

أكثر الأهواء قدما وزناً :

إنها أرض جميلة ومجدبة

وهنا نجد أن « الوزن المطوط » لمستر سيمونز ، والذى يذكرنا دائما بسينارا ، يلائم أوزان بودلير الاسكندرية المحطمة عمدا خيرا مما يفعل فى عدة مواضع (وفى كثير من القصائد يشعر المرء بأن بوپ قد كان خليقا أن يكون أصلح من مستر سيمونز) . ولكن مثل هذه الإساءة فى الترجمة لايمكن أن تكون مجرد اعتراف بالعجز عن ترجمة كلمات بودلير إلى الإنجليزية ، وإنما تعبر عن عجز عن **استشعار** حالات بودلير النفسية – فهى يمكن أن يعبر عنها بالإنجليزية بنفس الجودة التى يعبر عنها بالفرنسية – وعجز عن استخدام الكلمات على نحو محدد ، أو استخدام الكلمات أساسا ، إلا أن تكون النظائر القليلة الفقيرة لعاطفة معتادة كسول . **بدع وأهواء** . ما أحسن ما نعرفها !

إن الحقيقة المهمة فى صدد بودلير هى أنه كان أساسا مسيحيا ولد فى غير وقته ، وكلاسيكا ولد فى غير وقته . وهو فى تكنيك نظمه أقرب إلى راسين منه إلى مستر سيمونز . وفى حساسيته يقرب من دانتى ، ولا يخلو من تعاطف مع ترتوليان . ولكن بودلير لم يكن مسيحيا جماليا أو سياسيا ، واتجاهه إلى« الطقوس » – الذى لاحظه مستر سيمونز بحساسيته الماضية على نحو عال وإن تكن عمياء – لا ينبع من تعلق بالصور الخارجية المسيحية ، وانما من غرائز نفس كانت بطبيعتها naturaliter مسيحية . وإذ كان المسيحى الذى كانه ، وولد حين ولد ، فقد كان عليه أن يكتشف المسيحية بنفسه . وفى هذا السعى كان منفردا فى هذه الوحدة التى لايعرفها سوى القديسين . كانت فكرة الخطيئة الأصلية تواتيه بطريقة تلقائية ، وكذلك الحاجة إلى الصلاة .

Tous chez Baudelaire est fonction de son génie, or il n´y a rien dont ce géoie puisse moins se passer que de Dieu. - dún Dieu qui plutôt qu'objet de foi est réceptacle de prières,-j'irai jusqu``a dire d'un Dieu qu'on puisse prier sans croire en lui... Cet incoercible besion de prière au Sein même de l'incrédulité. - signe majeur d'une âme maquée de christianisme, qui jamais ne lui échappera tout à fait.

La notion de péché, et plus profondement encore le besoin de prières, telles sont les deux réalités souterraines qui paraissent appartenir à des gisements enfouis bien plus avant que ne l'est la foi elle- même . On se rapelle le mot de Flaubert : " Je suis mystique au fond et je ne crois à rien' " Baudelaire et lui se sont toujours fratern llement compris.

هذا ما يقوله شارل دى بو . وثمة مقالات أخرى ليست مرضية بدرجة مقالة مسيو دى بو ولكنها حديثة وتشرح بودلير ، كما يفهم الآن ، وهى « بودليرنا » Notre Baudelaire لستانيسلا فيميه ، و : « حياة بودلير الحزينة » La Vie Doulou- reuse de Baudelaire لفرانسوا بورشيه .

وقد تمكن بودلير من أن يصل إلى أعظم الفضائل المسيحية وأعسرها : فضيلة الاتضاع .

فقط من طريق الدراسة المتفانية للرجل وعمله وحياته يمكننا أن نقدر دلالة تلك القطعة العظيمة فى « قلبى عاريا » Mon Cocur Mis à Nu :

" Faire tous les matins ma prière à Dieu, réserveir de toute force et de toute justice, à mon père, à Mariette et à Poë, comme intercesseurs; les prier de me communi Quer la force nécessaire pour accomplir tous mes devoirs, et d'octroyer à ma mère une vue assez longue , pour jouir de ma transformation, travailler toute la journée , ou du moins tant que mes forces me le permettront; me fier à Dieu, c'est -à-dire à la Justice même , pour la réussite de mes projects ; faire, tous les soirs, une nouvelle prière, pour demander à Dieu la vie et la force pour ma mère et pour moi, faire, de tout ce que je gagnerai, quarte parts. ..une pour la vie courante, une pour mes créanciers, une pour mes amis et une pour ma mère; - obéir aux principes de la plus stricte

sobriété, doant le premier et la suppression de tous les excitants, quels qu'ils soient. "

« أن أتوجه بصلاتي كل صباح إلى الله ، مستودع كل قوة وكل عدالة ، وإلى أبي وإلى ماريت وإلى پو ، كشفعاء . وأن أضرع إليهم أن يهبوني القوة اللازمة للوفاء بجميع التزاماتي ، وأن تمنح أمي عمرا طويلا بما يكفي للاستفادة من تحولي ، وأن أعمل طوال اليوم ، أو على الأقل على قدر ماتسعني الطاقة ، وأن أثق بالله أي بالعدالة ذاتها - أن مشروعاتي ستنجح ، وأن أتوجه بصلاة جديدة في كل مساء ، سائلا الله العمر والقوة لأمي ونفسي وأن أوزع كل ما أكسبه على أربعة أقسام : قسم لنفقاتي الجارية ، وقسم لدائني ، وقسم لأصدقائي ، وقسم لأمي ، وأن أطيع مبادئ أصرم صحو ، وأولها أن أقمع كل منبه ، كائنا ما يكون » .

كلمة عن رتشارد كراشو

مامن تحية يمكن إزجاؤها إلى هذا الكتاب[1] أرفع من القول بأنه ، فى تحريره وإخراجه ، جدير بتلك السلسلة الفاتنة عن شعراء القرن السابع عشر التى ينتمى إليها . ومن الكتب التى لا تنسى فى هذه السلسلة « الشعراء الكاروليون » لسنتسبرى (وبدونه كانت قصائد بنلوز وكلفلاند وكنج خليقة أن تكون بعيدة المنال و « دن » لجريرسون و « مارفل » لمارجوليوث ، « وفون » للأستاذ مارتن . لقد كنا بحاجة شديدة إلى هذه الطبعة لقصائد كراشو . فحتى الآن كانت الطبعة الدراسية الوحيدة هى طبعة ولر فى ١٩٠٤ وقد كانت طبعة جيدة لعصرها ، ولكن نصوصها لم تكن محققة جيدا ولا كاملة . وبالنسبة للقارىء العادى كان يعيبها أنها تضطر المرء أحيانا إلى أن يبحث طويلا عن القصيدة التى يريدها . أما مستر مارتن فقد جمع النصوص وهو يعطى القراءات المتنوعة دون تشويه لصفحات كتاب غاية فى الوسامة والصلاحية العملية . وهوامشه تستحق اهتماما خاصا لأن كراشو شاعر يحتاج إلى هوامش ، لا عند قراءته من أجل المتعة ، وإنما إذا رغبنا فى دراسته من حيث علاقته بعصره . لقد كان شعراء ذلك العصر يستفيد بعضهم من بعض بحرية : فكراشو من ناحيته كان حسن الاطلاع (وذلك جزئيا بفضل مكتبة والده) على شعر عصره المكتوب باللاتينية والإيطالية ، والذى كان كثيرا . وتقدم هوامش مستر مارتن عدة توازيات شائقة بينهما . ولئن كان ثمة مزيد مما يمكن اكتشافه عن كراشو ، فسيكون على سبيل إبراز مزيد من هذه الاشتقاقات .

أما وقد منحت الطبعة ماتستحق من المديح ، فلابد من أن أعترف بأن المقدمة خيبت ظنى بعض الشىء . إنها تقدم ملخصا للوقائع بالغ الكثافة وتشتمل على خطاب بالغ التشويق كتبه كراشو . بيد أن مستر مارتن يلوح حريصا أكثر من اللازم على ألا يشغل فراغا كبيرا : ومن ناحية أخرى فإن الرأى النقدى الوحيد الذى يقدم عليه لايلوح لى موفقا . ربما كنت قد توقعت – مع غياب أى سيرة نقدية لكراشو – شيئا يحل محلها ، شيئا فى مثل جودة دراسة جريرسون

١ – **قصائد رتشارد كراشو الإنجليزية واللاتينية واليونانية** . تحرير ل . سى . مارتن . مطبعة جامعة أكسفورد .

الكبرى لدن فى طبعته السالف ذكرها لقصائد ذلك الشاعر . إننا مازلنا متروكين بلا نقد من الطبقة الأولى لكراشو فى الإنجليزية . وإن خير دراسة لكراشو أعرفها ، وإنها لمقالة بالغة الفتنة والإيحاء ، هى تلك التى قام بها ماريو براتس فى كتابه .

Secentismo e Marinismo in Inghlterrà

يقول الأستاذ مارتن : « عندما نمسح النمو المرموق لعبقرية كراشو حتى نهاية حياته ، فى ظروف لابد أنها كانت على الأغلب مرهقة ومشتتة إلى أقصى حد ، تغدو « شهرته غير المتحققة » بالتأكيد قابلة للمقارنة بشهرة شاعرين انجليزيين آخرين ، يؤذن عمله - - على بعض الأنحاء - بعملهما على نحو غريب ، وقد وجدوا مثله فى إيطاليا ملجأ ومثوى أخيرا (وددت لو كان مستر مارتن قد وفر سطرا أو اثنين بأن يقول : كيتس وشلى مباشرة ، بدلا من البحث عن عبارة فاتنة) . والآن فإن هذه الملحوظة قد تفضى إلى عدة استنتاجات زائفة .

لقد عاش كراشو إلى سن السابعة والثلاثين تقريبا ، وبهذا كانت أمامه سنوات ينمو فيها أكثر مما هو الشأن مع كيتس أوشلى . ويستطيع الإنسان أن يقطع شوطا طويلا فيما بين السابعة والعشرين والسابعة والثلاثين . وعلى ذلك يكون مستر مارتن غير منصف لكيتس وشلى . لكن أضف إلى ذلك أن نظم كراشو - كما قد يتوقع المرء - أنضج كثيرا من نظم أىٍ من هذين الشاعرين . ولست أجد فى القصيدة التى يقيم عليها رأيه ، قصيدة « رسالة إلى كونتيسة دنبى » ، دليلا على **الوعد** الذى يجده مستر مارتن فيها . من المحقق أنها قصيدة فاتنة ، ولكنها من عمل أستاذ ناضج ولا تعد بشىء سوى المزيد من نفس النوع . إن كراشو فيما أعتقد شاعر أعظم مما نظنه عادة . وكيتس وشلى فيما أنجزاه فعلا ليسا الشاعرين العظيمين اللذين نظنهما . غير أننا لا نجد فى شىء مما كتبه كراشو **الوعد** الجلى فى قصيدة « هايبريون » أو قصيدة «انتصار الحياة » . وبديهى أنه ينبغى علينا أن نحاول دائما أن نفرق بين الوعد والإنجاز : فكلاهما ينبغى أن يوضع فى الحسبان عند الحكم على شاعر ، وينبغى أن يظلا منفصلين . وكل مايسعنا أن نقوله هو أن كيتس وشلى كان **من المحتمل** أن يغدوا شاعرين أعظم ، شاعرين على نطاق أكبر ، من كراشو . أما إذا حكمنا عليهم من واقع ما أنجزوه فعلا ، فسنجد أن كراشو كان أستاذا يمتاز بالصقل ، وأن كيتس وشلى كانا صبيين فى مرحلة التدرب ، أمامهما إمكانات هائلة .

حسبنا هذا عن مسألة واحدة . وبعد ذلك نتساءل : على أى نحو يمكن القول بأن

كراشو « يؤذن » بكيتس وشلي ؟ أما عن كيتس فإني ببساطة لا أدرى ما الذى يعنيه مستر مارتن ، لأن الشبه الذى أراه بالغ الضآلة . وأما عن شلي فثمة مشابهات واضحة ولافتة للنظر ، وإن كنت أظنها سطحية جدا . إن الإيحاء – مثلما يلوح لى أن كلمات مستر مارتن توحى – بأن كراشو كان على أى نحو من الأنحاء بشيرا أو «نبيا» مؤذنا بشلي إنما هو تنكب تام لجادة الصواب . إن التوازى الواضح إنما يقوم بين قصيدة « الباكية » وقصيدة « القبرة » ، أكثر مما يقوم بين استخداماتهما للثنائى ذى المقاطع الثمانية ، وهى استخدامات مختلفة تماما .

لن يعود الطل يبكى
الوجنة الشاحبة لزهرة الربيع كى يزينها
لن يعود الطل ينام
مستكنا فى عنق الزنبقة
إنه ليؤثر أن يرتعش هنا
تاركا كليهما ليكون دمعتك .
ليس الذهب الناعم الذى
يستخلص من الشجرة التى تبكى عنبرا
بالذى يصنع أسى فى مثل غنى
القطرات المستقطرة منك .
إن خير جواهر الأسى تكمن فى هاتين
الخزانتين اللتين تحتفظ السماء بمفاتيحهما

* * *

ليس فى أعين المساء
عندما تكونان محمرتين من البكاء
بالنسبة للشمس التى تغرب
يجلس أسى ذو وجه بهذا الجمال
مامن مكان سواهما قد التقت فيه
عذوبة بهذا الحزن ، وحزن بهذه العذوبة .

إني لأشك فيما إذا كان **الصوت** في أي قصيدتين يمكن أن يكون بالغ التشابه إذا كان معناهما مختلفا تماما . وقد وجدت - على الأقل - أني كلما أمعنت في دراسة معنى شعر كراشو ، واستخدامه الفريد للصورة والاغراب في التعبير ، قل الشبه الذي يبدو بين موسيقاه وموسيقى شلي . خذ واحدة من أكثر مجازات كراشو تطرفا وسخرا ، من قصيدة « الدمعة » :

أيتها القطرة الجميلة ، لماذا تهتزين هكذا ؟

ألأنه يتعين عليك أن تضعي رأسك مباشرة

في الثرى ؟ إيه كلا

لن يكون الثرى فراشك قط

ولأجلبن لك وسادة

محشوة بزغب جناح الملائكة .

إن هذه الصورة تكاد تكون خلاصة لمجموعة كبيرة من المنظومات التعبدية في القرن السابع عشر غير أنه ليس فيها ما يشبه شلي . إن صور كراشو حتى عندما تكون مجاوزة للمعقول تماما - لأنه ليس ثمة مايسوغ جلب وسادة (وأي وسادة !) **لرأس دمعة** - تمنحنا نوعا من المتعة الذهنية - إنها التواء متعمد وواع في اللغة ، التواء كالذي نجده داخل كنيسة القديس بطرس :ذلك الداخل المحير والمؤثر على نحو يدعو للحيرة . إن فيها عملا عقليا . بيد أنه ليس في قصيدة « القبرة » عمل عقلي . وربما كانت هذه أول مرة ، في شعر على مثل هذا القدر من التبريز ، يقوم فيها الصوت دون معنى . وما كان كراشو ليكتب بيتا قبيحا مثل « من السماء أو قربها » لا لشيء إلا ليصنع من كلمة it قافية ناقصة مع كلمة spirit .

ماضٍ كسهام

تلك الدائرة الفضية

التي يخبو مصباحها المتقد

في الفجر الأبيض الصافي

حتى لانكاد نراه ، وإنما نشعر بأنه هناك .

وإني لأكون شاكرا لمن يشرح لي هذه المقطوعة . فحتى الآن مازلت جاهلا بالدائرة التي يشير إليها شلي ، أو لماذا يتعين أن تكون سهامها فضية ، أو ما الذي يعنيه – بحق الشيطان – بالمصباح المتقد الذي يخبو في الفجر الأبيض ، وإن كنت أفهم أنه لا يكاد يسعنا أن نبصر مصباح دائرة **فضية** يخبو في الفجر **الأبيض** (لم الفجر ؟ وقد أشار لتوه إلى المساء الأرجواني الشاحب) . قد يكون ثمة مفتاح لمن هم أكثر علما مني ، ولكن كان يجدر بشلي أن يزود قصيدته بهوامش . أما كراشو فليس بحاجة إلى هوامش **من هذا النوع .**

وعندما يكون لدى شلي تقرير محدد يتقدم به ، فإنه يقول ببساطة واضعا صوره في ناحية ، وأفكاره على الناحية المقابلة :

نحن ننظر إلى الماضي وإلى المستقبل

ونذوي حنينا إلى ما لا يوجد :

إن أصدق ضحكاتنا

مثقلة بلمسة ألم

وأعذب أغانينا إنما هي التي تحدث عن أشد الأفكار حزنا .

فهذا تأكيد جارف ، يكاد يكون عاديا في تعبيره ولكنه مفهوم ، وهو لايشبه كراشو بأدنى درجة .

إني أدعو كراشو شاعرا « تعبديا » devotional لأن كلمة « ديني » religious امتهنت . فحتى شلي قد دعي دينيا ، وإن كان لا يمكن وصفه بالتقى . إنه ديني بنفس المعنى الذي نقول به إن العميد إنج أو أسقف برمنجام متدين . إن الشعر التعبدي هو الشعر الديني الذي يندرج تحت عقيدة مضبوطة ، ويتخذ من موضوعات دقيقة موضوعا للتأمل . وكراشو أحيانا ما يدعى عشقيا في تعبده . إن كلمة « عشقي » erotic قد امتهنت ، ولكنها ، على أية حال ، لا يجب أن تكون كلمة مسيئة . ومن الممكن ، بمعنى من المعاني ، أن تنطبق على كراشو . إن دانتي على سبيل المثال يلوح دائما واعيا تمام الوعي بكل ظلال الحب البشري والإلهي سواء بسواء ، وبياتريشي هي وسيلته للانتقال بين هذين الاثنين ، ولا يوجد قط ما يهدد بأن يخلط بين الحبين . غير أنه كما أن كراشو ناقص في كفة الإنسانية ، ومع ذلك فلا هو في العالم تماما ولا هو خارجه تماما ، وليس الأمر كذلك مع دانتي ولا آدم سان ڤكتور ، فإننا نشعر أحيانا بأن حبه للأشياء

السماوية ناقص ، لأنه - جزئيا - بديل عن الحب البشرى . إنه ليس عديم النقاء ، ولكنه غير كامل .

ومع ذلك فإن كراشو يقف بمفرده فى نوعه الفريد من أنواع العظمة . إنه وحيد بين شعراء انجلترا الميتافيزيقيين الذين كان أغلبهم انجليزيا على نحو حاد : فكراشو فى المحل الأول أوربى . لقد كان مشربا بالشعر اللاتينى والإيطالى أكثر منه بالشعر الإنجليزى . ومن المؤكد أن مستر ماريو براتس - الذى ربما يكون قد قرأ من الشعر اللاتينى وشعر القارة فى القرن السابع عشر أكثر مما قرأه أى شخص آخر - يضع كراشو فى مرتبة أعلى من مارينو وجونجورا وكل شخص آخر ، وذلك باعتباره ممثل روح الباروك فى الأدب .

مختارات من كتاب

چون دريدن الشاعر، الكاتب المسرحى، الناقد

(١٩٣٢)

الشاعر الذى منح الإنجليز الكلام

بديهى أن ثمة ثلاثة أقسام رئيسية لشعر دريدن ، فضلا عن شعر مسرحياته البطولية : أهاجيه الساخرة ، وأغانيه ، وترجماته .

دريدن الكاتب المسرحى

أستاذ الدوبيت :

إن براعة شعر دريدن المرسل تزداد جدارة بالإعجاب عندما يقر المرء بأنها عمل بارع tour de force فالشعر المرسل ليس سليقة فيه .

دريدن الناقد ، المدافع عن العقل

المدافع عن العقل :

وعلى هذا فإن دريدن ، شاعرا وناقدا على السواء ، يلوح لى مدافعا كبيرا جدا عن العقل .

جدوى الشعر وجدوى النقد

دراسات فى علاقة النقد بالشعر فى انجلترا

(١٩٣٣)

إلى ذكــرى

تشـارلز ويبلــى

الذى وعدتـه بكتاب أفضل

محتويات الكتاب

تصدير لطبعة ١٩٦٤

قيل إن قصيدة « جزيرة بحيرة إنيسفرى » كانت أحب قصائد ييتس إلى مصنفى المنتخبات الشعرية ؛ ومن ثم فقد أسرفوا فى إعادة نشرها . وأرى أن قصيدتى المسماة « الفتاة الباكية » La Figlia Che Piange قد كانت - فى أثناء سنى شبابى - أحب قصائدى إلى هؤلاء المصنفين ؛ إذ رأوا أنها أقل أشعارى ضرراً ، وإن كانوا قد صاروا فى السنوات التالية أقرب إلى العدالة فى اختيارهم القصائد التى تمثلنى (وإن كان مما يسرنى ألا أسمع المزيد عن القعقعة والنشيج) . ومثلما نجد أن أى دارس للأدب المعاصر حين يشرع فى الكتابة عن نقدى فى أوراق الامتحان يثق من النجاح ما دام قد أشار إلى « تفكك الحساسية » و « المعادل الموضوعى » . نجد بالمثل أن أى مصنف يريد إدراج نموذج من مقالاتى فى كتاب نقدى سوف يختار مقالتى المسماة « الموروث والموهبة الفردية » ، على الرغم من أن هذه المقالة قد تكون أقرب مقالاتى إلى طور الصبا ؛ وهى قد كانت يقينا أول مقالة أطبعها .

وهأنذا الآن أعيد طبع كتابى «جدوى الشعر وجدوى النقد» ، مؤملا - وإن يكن هذا الأمل ضعيفا - أن تحظى إحدى محاضراتى المنشورة فيه باختيار مصنف من مصنفى المستقبل بدلا من « الموروث والموهبة الفردية » . لقد ظهرت تلك المقالة ، التى تعد أشهر مقالاتى ، فى عام ١٩١٧ عندما كنت مساعداً لتحرير مجلة «ذا إيجوست » ، بعد أن استدعى محررها ريتشارد ألدنجتون لأداء الخدمة العسكرية ، وقبل أن يطلب إلى تزويد أى دورية أخرى بمقالاتى . أما المحاضرات التى يتألف منها هذا الكتاب فقد كتبتها فى أثناء شتاء ١٩٣٢ - ١٩٣٣ ؛ إذ شرفت بأن عينت فى منصب « أستاذية تشارلز إليوت نورتون » بجامعة هارفارد ؛ وهو منصب سنوى يتولاه رجل من رجال الأدب ، أمريكيا كان أو أوربياً ، لمدة عام . ولما لم تكن قد توافرت لى فسحة من الوقت لإعداد هذه المحاضرات حتى وصولى إلى كامبردج بمساشوستس فى خريف عام ١٩٣٢ فقد كان على أن أكتبها ، تحت ضغط الظروف الملح ، خلال مدة إقامتى هناك . وبرغم ذلك فقد دهشت حين أعدت قراءتها مرتين فوجدتنى مازلت على استعداد لأن أتقبلها بوصفها تعبيراً عن موقفى النقدى .

إن مقالاتى النقدية الأولى ، التى يرجع تاريخ كتابتها إلى مرحلة كنت فيها واقعاً تحت تأثير حماسة إزرا پاوند لريمى دى جورمون ، تلوح لى الآن نتاجا يعوزه النضج ، وإن كنت لاأرفض مقالة « الموروث والموهبة الفردية » . ومازالت المحاضرات الثمانى

التى يحتوى عليها هذا الكتاب تلوح لى ذات وجهة نظر صائبة ، برغم أنى كتبت بعضها فى أثناء إلقائى لهذه السلسلة ، أو قل إنى – على أقل تقدير – لا أرى ما يدعونى إلى الخجل من أسلوبها أو من مادتها . ولما كنت لم أنظر فيها سنين طويلة ، فقد وجدتها – بعد أن قرأتها مرتين – مقالات مقبولة إلى الحد الذى آمل معه أن يكون إعادة نشرها فى شكلها الحالى عملا له ما يبرره .

أما عن الفقرة الافتتاحية فى المحاضرة الأولى فيجمل بى أن أشرحها قائلا : إن الولايات المتحدة كانت آنذاك فى ليلة انتخاب رئيس الجمهورية ، وهو الانتخاب الذى أتى بفرانكلين د. روزفلت رئيساً للجمهورية فى الفترة الأولى من مدة رئاسته .

ت . س . إ

تصــدير

هذه المحاضرات التى ألقيت فى جامعة هارفرد فى أثناء شتاء ١٩٣٢ – ١٩٣٣ تدين بالكثير لجمهور كان على أتم الاستعداد لامتداح المزايا والتغاضى عن العيوب . ولكنى أدرك أن نوع النجاح الذى أحرزته كان نجاحاً مسرحياً إلى حد كبير ، وأنها ستكون أشد تخييبا لظن من استمعوا إليها منها لمن لم يفعلوا . وإنى لأوثر كثيراً أن أترك جمهورى مع الانطباع الذى تلقاه حينذاك ، ولكن شروط المؤسسة كما وضحها المستر ستيلمان ، تقضى بتقديم المحاضرات للنشر ، فى مدة محددة . وهذا هو تبريرى للاضطلاع بكتاب آخر لاضرورة له .

وإنى لسعيد ، على أية حال ، بهذه الفرصة كى أسجل على الورق دينى لعميد كلية هارفرد والزملاء فيها ، وللجنة الأستاذ نورتون ، كما أسجل على وجه الخصوص عرفانى بالجميل نحو الأستاذ جون ليفنجستون لويس ، ونحو المشرف على بيت إليوت ومسز مريمان ، وأحتفظ بأطيب الذكرى لزملاء ذلك البيت ومعلميه ، وللدكتور تيودور سپنسر ، ومستر ومسز ألفردوايت شفيلد ، على ما لا حصر له من النقدات والاقتراحات .

وإنى لآسف كثيراً ، حيث أننى بينما كنت أعد هذه المحاضرات لإلقائها فى أمريكا ، كان المستر أ . أ . ريتشاردز فى إنجلترا . وبينما كنت أعدها للنشر فى إنجلترا ، كان هو فى أمريكا . وقد كنت آمل أن تحظى بنقده .

لندن – أغسطس ١٩٣٣

ت . س . إ

مقدمة

٤ نوفمبر ١٩٣٢

« إن البلد الآن بأكمله فى حالة انفعال من جراء الحملة السياسية ، وفى حالة وجدان غير عقلانى . ويشير خير المطالع إلى أن إعادة تنظيم الأحزاب لاتلوح أمراً بعيداً عن الاحتمال ، بوصفها نتيجة غير مباشرة للصراع الحالى بين الجمهوريين والديمقراطيين ... غير أنه لا يجمل بنا أن نأمل فى حدوث أى تغير جذرى » .

إن هذه الكلمات ترد فى رسالة كتبها تشارلز إليوت نورتون فى ٢٤ سبتمبر ١٨٧٦ . ولن يكون لهذه المحاضرات صلة بالسياسة ، كما انى لم أبدأ (حديثى) بمقتطف سياسى إلا على سبيل التذكرة بالاهتمامات المتنوعة للدارس والإنسانى الذى تحتفل هذه المؤسسة بذكراه . وإن المحاضر في مثل هذه المؤسسة ليكون سعيد الحظ إذا أمكنه أن يشعر ، مثلما أفعل ، بالتعاطف والإعجاب تجاه الرجل الذى ترمى هذه المحاضرات إلى إبقاء ذكراه حية . كان تشارلز إليوت نورتون يمتلك الصفات المعنوية والروحية ، من الطراز الرواقى ، التى يمكن أن تتوافر دون منافع دين قائم على الوحى ، ويملك الملكات العقلية التى يمكن أن تتوافر دون عبقرية ؛ أن تفعل الشئ المفيد ، أن تقول الشئ الشجاع ، أن تتأمل الشئ الجميل : إن هذا ليكفى حياة الرجل الواحد . وقلائل هم الرجال الذين كانوا يعرفون ، خيراً منه ، كيف يولون مكانة عادلة لمطالب الحياة العامة ومطالب الحياة الخاصة ؛ وقلائل هم الذين أتيحت لهم فرصة أفضل ، كما أن قلائل من الذين أتيحت لهم الفرصة قد استفادوا منها أكثر مما فعل . إن السياسى العادى ، أو رجل الشئون السياسية ، قلما يتمكن من الخروج إلى « مكان عام » دون أن يصطنع « وجها عاماً » ؛ أما نورتون فقد ظل دائما محافظا على خصوصيته . وهو إذ عاش فى مجتمع غير مسيحى ، وفى عالم كان – كما رآه على كلا جانبى الأطلنطى – ينم على علامات اضمحلال ، ظل محافظا على معايير الإنسانية والمذهب الإنسانى التى كان يعرفها . لقد كان بوسعه ، حتى فى سن باكرة ، أن ينظر إلى النظام الزائل دون أسف ، وإلى النظام الآتى دون أمل . وفى رسالة بتاريخ ديسمبر ١٨٦٩ يتحدث على نحو أقوى وأشمل مما فعل فى الرسالة التى أوردتها :

« إن المستقبل مظلم جدا فى أوربا ؛ وعندى أن الأمر يلوح كما لو كنا مقبلين على

حقبة جديدة تماما فى التاريخ، حقبة نجد فيها أن القضايا التى تنقسم الأحزاب عليها، وتنبع منها انفجارات الأهواء والعنف، واحدة فى إثر الأخرى ، لن تكون سياسية بعد ، بل اجتماعية مباشرة .. أما أن تكون حقبتنا من المشروعات الاقتصادية ، والمنافسة التى بلا حدود ، والفردية التي لايكبح جماحها شئ هى أعلى مرحلة من التقدم الإنسانى فأمر مشكوك فيه جداً ، فى رأيى . وأحيانا عندما أنظر إلى الأوضاع الحالية للنظام الاجتماعى الأوربى (هذا إن لم نتكلم عن الأمريكى) ، بكل سوئها لدى الطبقات العليا والدنيا سواء بسواء ، أتساءل عما إذا كانت حضارتنا تستطيع أن تحفظ نفسها إزاء القوى التى تتجمع للقضاء على كثير من المؤسسات التى تتجسد فيها ، أو عما إذا لم نكن مقبلين على مرحلة أخرى من الاضمحلال والسقوط والدمار والإحياء ، كتلك التى حدثت فى أول ألف وثلاثمائة عام من حقبتنا . ولن يحزننى كثيراً أن أعلم أن هذا سيكون هو الشأن ؛ فما من أحد يعرف حقيقة كنه المجتمع ،فى الوقت الحاضر ، إلا ويوافق على أنه ليس جديراً بأن يحافظ عليه ، على أساسه الحالى »(١) .

هذه كلمات يستطيع أن يوافق عليها كثيرون ممن يتناولون المشكلات المعاصرة بافتراضات أشد قطعية من افتراضات نورتون . ومع ذلك فقد كانت الأهمية الباقية للأدب ، إن لم نقل العقيدة القطعية (أيضا) ، أمراً ثابتا فى نظره . إن الشعب الذى يتوقف عن العناية بموروثه الأدبى يغدو همجيا ؛ والشعب الذى يتوقف عن إنتاج الأدب يتوقف عن الحركة ، فكرا وحساسية . إن شعر أى شعب يستمد حياته من كلام ذلك الشعب ، ويمنحه الحياة كذلك ، ويمثل أعلى نقطة بلغها من الوعى ، وأعظم قوة له وأرهف حساسية .

وسأتناول فى هذه المحاضرات نقد الشعر قدر ما سأتناول الشعر ذاته أو أكثر . وليس موضوعى هو علاقة النقد بالشعر فحسب ، إذا كنا نفترض بذلك أننا نعرف سلفا ما الشعر ، وما الذى يفعله ، وما هو لأجله . من المحقق أن قسماً كبيراً من النقد قد تمثل ، ببساطة ، فى البحث عن إجابات عن هذه الأسئلة . ودعونى أبدأ بافتراض مؤداه أننا لا نعرف ما الشعر ، ولا ما الذى يفعله ، ولا ما جدواه ، ولنحاول أن نتبين من فحصنا للعلاقة بين الشعر والنقد جدوى كليهما ، بل إننا قد نكتشف أنه ليست لدينا فكرة بالغة الوضوح عن معنى الجدوى . وإنه لمن الخير لنا ، على الأقل ،

(١) مقتطفاتى من رسائل نورتون مأخوذة من كتاب حياة ورسائل تشارلز إليوت نورتون . (هوتن ، ميفلين) .

لن أبدأ بأى تعريف عام لما هو شعر وما ليس كذلك ، أو أى مناقشة لما إذا كان الشعر يحتاج دائما إلى أن يكون منظوما ، أو أى دراسة للفرق بين تضاد الشعر - والنظم وتضاد الشعر - و - النثر . إن النقد ، على أية حال ، يمكن أن يفصل ، منذ البداية ، لا إلى نوعين بل بحسب اتجاهين . وأنا أفترض أن النقد هو ذلك القسم من الفكر الذى إما أن يسعى إلى معرفة كنه الشعر ، وجدواه ، والرغائب التى يشبعها ، والسبب فى أنه يكتب ، وفى أنه يقرأ أو يتلى ، أو الذى نجده ، إذ يفترض شعوريا أو لا شعوريا أننا نعرف هذه الأمور ، يقوّم الشعر الفعلى . وقد نجد أن للنقد الجيد خططا غير هذه التى ذكرناها ، ولكن هذه هى الخطط التى يسمح له بأن يجهر بها . إن النقد ، بطبيعة الحال ، لايكتشف قط كنه الشعر ، بمعنى التوصل إلى تعريف كاف له ؛ غير أنى لا أدرى ماذا كانت تكون فائدة مثل هذا التعريف لو أننا توصلنا إليه . كذلك ليس بمستطاع النقد أن يتوصل قط إلى تقويم نهائى للشعر . غير أن هناك هذين الحدين النظريين للنقد : فعند أحدهما نحاول أن نجيب عن هذا السؤال : «ما الشعر ؟» وعند الآخر نحاول أن نجيب عن هذاالسؤال : «أهذه قصيدة جيدة ؟» . ولن تكفى أى براعة نظرية للإجابة عن هذا السؤال الثانى ؛ لأنه ما من نظرية يمكن أن تكون ذات قيمة كبيرة ، إذا هى لم تكن مؤسسة على خبرة مباشرة بالشعر الجيد . ولكنا نجد من ناحية أخرى أن خبرتنا المباشرة بالشعر تتضمن قدراً طيباً من النشاط التعميمى .

إن هذين السؤالين اللذين يمثلان أشد الصياغات تجريداً لما هو بعيد عن أن يكون منشطا تجريدياً ، كلاهما مضمر فى صاحبه . فالناقد الذى يظل جديراً بالقراءة إنما هو ناقد قد طرح - حتى وإن لم يكن قد قدم إلا إجابة ناقصة - كلا السؤالين ؛ فأرسطو ، فيما نملكه من كتاباته عن الشعر ، يعجل - فيما أظن - من تذوقنا للكتاب المسرحيين المأسويين اليونانيين ؛ وكولردچ ، فى دفاعه عن شعر وردزورث ، يفضى به إلى تعميمات عن الشعر على أكبر قدر من التشويق ؛ ووردزورث ، فى شرحه شعره الخاص ، يقدم تأكيدات عن طبيعة الشعر من شأنها - إذا كانت مسرفة - أن تكون ذات دلالة أعظم نطاقاً حتى مما كان هو يدركه . ومستر أ . أ . رتشاردز ، الذى يجمل به أن يعرف - إن عرف أحد - ما يحتاج إليه الناقد العلمى من عُدة ، يخبرنا بأنه يحتاج إلى « كل من معرفة حارة بالشعر ، وقدرة على التحليل النفسى المجرد عن العاطفة » . إن مستر رتشاردز ، شأنه فى ذلك شأن كل ناقد جاد للشعر ، أخلاقى جاد بالإضافة إلى ذلك . ومذهبه فى علم الأخلاق ، أو نظريته فى القيمة ، إنما هو مذهب لا أستطيع أن أقبله ، أو الأحرى أنى لاأستطيع أن أقبل أى نظرية من هذا النوع ، تقوم على أسس من علم النفس الفردى وحده . ولكن سيكولوجيته عن التجربة

الشعرية تقوم على خبرته الخاصة بالشعر ، تماما كما أن نظريته فى القيمة تنبع من مذهبه السيكولوجى . وأنت قد لاتقتنع بنتائجه الفلسفية ، ومع ذلك تظل مؤمنا (كما أؤمن) بذوقه القادر على التمييز فى الشعر . غير أنك ، من ناحية أخرى ، إذا لم تكن مؤمنا بقدرة الناقد على أن يميز قصيدة جيدة من قصيدة رديئة ، فلن تعتمد كثيراً على سلامة نظرياته . ولكى يحلل الناقد استمتاعه وتذوقه لقصيدة جيدة ، ينبغى أن يكون قد خبر هذه المتعة ، وينبغى أن يقنعنا بذوقه . ذلك أن خبرة الاستمتاع بقصيدة رديئة ، مع الظن بأنها جيدة ، بالغة الاختلاف عن خبرة الاستمتاع بقصيدة جيدة .

ونحن ننتظر من الناقد المنظر أن يتعرف القصيدة الجيدة حين يراها . وليس من الحق دائما أن الشخص الذى يعرف القصيدة الجيدة حين يراها يستطيع أن يخبرنا بالسبب فى أنها قصيدة جيدة . وخبرة الشعر ، كأى خبرة أخرى ، غير قابلة للترجمة إلى كلمات إلا جزئيا ؛ ففى مبدأ الأمر نجد ، كما يقول المستر ريتشاردز ، أنه « ليس ما تقوله القصيدة هو الأمر المهم قط ، وإنما المهم هو كنهها » . ونحن نعلم أن بعض الناس الذين لم يؤتوا القدرة على الإفصاح ، ولايستطيعون أن يخبروك بالسبب فى أنهم يحبون إحدى القصائد ، قد تكون لهم حساسية أعمق وأكثر تمييزاً من أناس آخرين يستطيعون أن يتكلموا بذلاقة لسان . وينبغى أن نتذكر أيضا أن الشعر لايكتب ببساطة من أجل إمدادنا بمادة للحديث . وحتى أكثر النقاد كفاءة لايستطيع فى نهاية المطاف إلا أن يشير إلى الشعر الذى يلوح له الشئ الحقيقى . ومع ذلك فإن حديثنا عن الشعر ، جزئيا ، جزء وامتداد لخبرتنا به . وكما أن قدراً كبيراً من التفكير يدخل فى صنع الشعر ، نجد أن قدراً كبيراً يدخل فى دراسته .

إن أصل النقد هو القدرة على اختيار قصيدة جيدة ورفض قصيدة رديئة . وأشد اختباراته صرامة هو القدرة على اختيار قصيدة جيدة جديدة ، والاستجابة على النحو الأمثل لموقف جديد . إن خبرة الشعر ، كما تنمو فى الشخص الواعى والناضج ، ليست مجرد حصيلة لخبراتنا بالقصائد الجيدة ؛ فالتربية فى الشعر تتطلب تنظيماً لهذه الخبرات . ليس فينا من ولد بتمييز وذوق معصومين ، أو من اكتسبهما فجأة عند البلوغ أو بعده ؛ فالشخص الذى تكون خبرته محدودة معرض دائما لأن ينخدع بالسلعة الزائفة أو غير النقية . وإنا لنرى جيلا بعد جيل من القراء غير المدربين ينخدع بالزائف وغير النقى فى عصره — ومن المحقق أنه يؤثره ؛ لأنه أيسر تمثلا ، على السلعة الأصلية . ومع ذلك أعتقد أن عدداً بالغ الكبر من الناس قادر بالفطرة على أن يستمتع ببعض الشعر الجيد . أما كم عدده ، أو كم من درجات هذه القدرة يمكن أن

السلعة الأصلية . ومع ذلك أعتقد أن عدداً بالغ الكبر من الناس قادر بالفطرة على أن يستمتع ببعض الشعر الجيد . أما كم عدده ، أو كم من درجات هذه القدرة يمكن أن يميز على نحو مفيد ، فذاك مما لايدخل في نطاق هدفي أن أبحثه هنا . ومن المحقق أن القارئ غير العادى هو وحده الذى يمكنه، مع الزمن ، أن يصنف خبراته ويقارن بينها ، وأن يرى إحداها فى ضوء الأخريات ، ويمكنه - إذ تتضاعف خبراته الشعرية - أن يفهم كلا منها على نحو أدق . إن عنصر المتعة يتسع لشمول التذوق ، وهو ما يجلب إضافة أشد ذهنية إلى حدة الشعور الأصلية . والمرحلة الثانية في فهمنا للشعر هى تلك التى لا نعود نقتصر فيها على الاختيار والرفض ، بل نتعداها إلى التنظيم . بل إنه قد يكون لنا أن نتحدث عن مرحلة ثالثة هى مرحلة إعادة التنظيم . وفى هذه المرحلة نجد أن الشخص الذى سبق له أن تثقف فى الشعر يلتقى بشئ جديد فى عصره ، ويعثر على نموذج جديد للشعر يرتب نفسه نتيجة لذلك .

وهذا النموذج الذى نشكله فى أذهاننا ، من قراءتنا الخاصة للشعر الذى استمتعنا به ، إنما هو ضرب من الإجابة ، يجيب بها كل لنفسه ، عن هذا السؤال : « ما الشعر ؟ » ففى المرحلة الأولى نعرف ما الشعر ، بقراءتنا له واستمتاعنا ببعض مما نقرأه . وفى مرحلة تالية ، نجد أن إدراكنا لأوجه الشبه والاختلاف بين ما نقرؤه لأول مرة وما سبق لنا أن استمتعنا به ، لا يلبث ، هو نفسه ، أن يسهم فى متعتنا . فنحن نعرف كنه الشعر - إن عرفناه أساسا - من قراءتنا له ؛ ولكن ربما كان للمرء أن يقول إننا لن نتمكن من أن نتعرف الشعر بوجه خاص إلا إذا كانت لدينا فكرة فطرية عن الشعر عموما . وعلى الأقل فإن السؤال « ما الشعر ؟ » ينبع ، على نحو طبيعى للغاية ، من خبرتنا بالقصائد . وعلى ذلك فإنه على الرغم من أننا قد نسلم بأن أشكالا قليلة من النشاط الذهنى لاتنم على ذاتها - عبر مجرى التاريخ ، وفى صدد الكتب الجديرة بالقراءة - أكثر مما هو الشأن فى النقد ، قد يلوح أن النقد - كأى نشاط فلسفى - حتمى ولايتطلب تبريراً . فسؤال : « ما الشعر ؟ » هو بمثابة افتراض لوظيفة النقد .

وأخال أنه لابد أن يكون قد عنّ لكثير من الناس فكرة أنه فى بعض الأزمنة التى كان يكتب فيها شعر عظيم لم يكن ثمة نقد مكتوب ، وأنه فى بعض الأزمنة التى كُتب فيها كثير من النقد كانت نوعية الشعر أدنى مرتبة . وقد أوحت هذه الحقيقة بمقابلة بين ما هو نقدى وما هو خلاق ؛ بين عصور النقد وعصور الخلق . ويُظن أحيانا أن النقد يزدهر أكثر ما يزدهر فى الأوقات التى يكون فيها نشاط الخلق مشوبا بنقص . وبمثل

هذا التحيز فى الذهن قرن كثير من الناس عبارة « عصور نقدية » بصفة «إسكندرى» . وثمة فروض غليظة عدة تكمن وراء هذا التحيز ، وتشمل خلطا بين أشياء كثيرة مختلفة ، وبين أعمال ذات نوعية بالغة الاختلاف ، تندرج تحت اسم « النقد » . وأنا أستخدم مصطلح «نقد» طوال هذه المحاضرات - كما آمل أن تكتشفوا - بما صدق ضيق الرقعة . لست أود أن أقلل من رذائل العدد الكبير من الكتب الذى يمر تحت تلك الصفة ، أو أن أطرى تلك العادة الكسول ؛ عادة استبدال تمثيل آراء الغير بالدراسة الدقيقة للنصوص . ولو كان الناس لايكتبون إلا عندما يكون لديهم ما يقال ، وليس فقط لأنهم يودون أن يؤلفوا كتبا ، أو لأنهم يشغلون وظيفة ينتظر منهم فيها أن يؤلفوا كتباً ، لما كانت بنية النقد غير متناسبة هكذا تماما مع ذلك العدد الصغير من الكتب النقدية الجديرة بالقراءة . ومع ذلك فإن من يتحدثون كما لو كان النقد مشغلة الاضمحلال ، وعرضا - إن لم يكن سبباً - لعقم أحد الشعوب فى الخلق ، إنما يعزلون ظروف الأدب - إلى حد التزييف - عن ظروف الحياة . إن التغيرات التى هى من نوع كون القصائد الملحمية كانت تؤلف لتتلى ثم أصبحت تؤلف لتقرأ ، أو التغيرات التى وضعت حدا للمواويل الشعبية ، لاتنفصل عن التغيرات الاجتماعية ، على نطاق واسع ؛ وهى تغيرات ظلت دائما تحدث ، وستظل دائما تحدث . وقد لاحظ و . ب . كر فى مقالته عن «أشكال الشعر الإنجليزى» أن :

« فن العصور الوسطى - عموما - اندماجى واجتماعى : النحت مثلا ، كما نجده على الكاتدرائيات العظيمة . ومع عصر النهضة يتغير الدافع إلى الشعر . إن فى العصور الوسطى شبها طبيعيًا بالأوضاع اليونانية ؛ أما بعد عصر النهضة فنجد إعادة تقديم واع ومقصود - من جانب الأمم الحديثة - للأوضاع التى كانت تسود شعر روما . إن الشعر اليونانى وسيطى من عدة نواح ؛ والشعر اللاتينى فى عصره العظيم إنما يشبه شعر عصر النهضة ؛ فهو محاكاة لأنماط مستمدة من بلاد اليونان ، مع ظروف بالغة الاختلاف ، وعلاقة مختلفة بين الشاعر وجمهوره .

« وليس معنى ذلك أن الشعر اللاتينى أو الحديث غير اجتماعى . من الحق أن اتجاه الفن الحديث ، بما فى ذلك الشعر ، كثيرا ما يكون مضاداً للذوق الشائع فى عصره ، وأن الشعراء كثيراً ما يتركون لأنفسهم ، كى يعثروا على موضوعاتهم ، وينمقوا أنماط تعبيرهم فى وحدتهم ، فيولد ذلك نتائج كثيراً ما تكون محيرة وجامدة ، وجديرة بالإهمال ، على النحو الذى لاحت عليه عموما قصيدة براوننج «سورديللو» .

وما يصدق على التغيرات الكبرى فى شكل الشعر يصدق أيضا - فيما أظن -

على التغير من حقبة قبل – نقدية إلى حقبة نقدية . وهو يصدق على التغير من عصر قبل – فلسفى إلى عصر فلسفى . فأنت لا تستطيع أن تنعى وجود النقد إلا إذا كنت تنتقص فى شأن الفلسفة . وتستطيع أن تقول إن تطور النقد إنما هو عَرض من أعراض تطور الشعر أو تغييره ، وأن تطور الشعر فى حد ذاته عرض من أعراض التغيرات الاجتماعية .

ويلوح أن اللحظة المهمة لظهور النقد هى الوقت الذى يتوقف الشعر فيه عن أن يكون تعبيراً عن عقل شعب بأكمله . إن مسرحيات دريدن ، التى تقدم المناسبة الرئيسية لكتاباته النقدية ، قد شكّلها إدراك دريدن أن إمكانات الكتابة على طريقة شكسبير قد استنفدت ويظل هذا الشكل باقيا فى مآسى كاتب من نوع شيرلى (الذى كان أكثر عصرية ، بكثير ، فى ملاهيه) بعد أن تغير عقل إنجلترا وحساسيتها . بيد أن دريدن لم يكن يكتب مسرحيات للشعب بأكمله ، وإنما كان يكتب فى شكل لم ينم على المأثورات الشعبية أو مطالب الشعب ؛ شكل تعين – من ثم – أن يجئ تقبله من طريق الانتشار بين مجتمع صغير . وقد حاول الكتاب المسرحيون السائرون على نهج سنيكا شيئا مشابها . بيد أن ذلك الجزء من المجتمع الذى كان بوسع عمل دريدن وعمل كتاب ملاهى عصر رجوع الملكية أن يتوسل إليه توسلا مباشرا كان يشكل شيئا أشبه بأرستقراطية ذهنية ، وعندما يجد الشاعر نفسه فى عصر ليس فيه أرستقراطية ذهنية ، وعندما تكون السلطة فى أيدى طبقة أضفى عليها الطابع الديمقراطى إلى الحد الذى نجد معه أنه على الرغم من أنها مازالت طبقة ، فإنها تعد ذاتها الأمة بأكملها ، وعندما يلوح أن البدائل الوحيدة هى الحديث إلى نخبة أو مناجاة الذات ، فإن صعوبات الشاعر وضرورة النقد تغدو أكبر . وفى المقالة التى أوردت منها لتوى يقول كر :

« لاريب فى أن الشعراء فى القرن التاسع عشر كانوا متروكين لأنفسهم أكثر مما كان الشأن معهم فى القرن الثامن عشر ؛ ونتيجة ذلك لاتخطئها العين فى (نواحى) قوتهم وضعفهم ... إن الاستقلال البطولى لبراوننج ، وكذلك – بالتأكيد – كل الشعر المغامر ذى النزوات للقرن التاسع عشر ، وثيق الاتصال بالنقد وبالتعليم الانتخابى الذى يمتد عبر العالم كله بحثا عن الجمال الفنى ... إن الخيوط مستمدة من جميع العصور والبلدان ؛ والشعراء دارسون ونقاد انتخابيون ؛ وهم معذورون كما أن المستكشفين معذورون ، كما أنهم يضحون بما يضحى به المستكشفون عندما يتركون وطنهم .. وأرجو ألا يساء فهمى إذا لاحظت أن انتصاراتهم تجلب معها خطراً إن لم يكن لأنفسهم فهو – على الأقل – للبدعة الجارية ولتقاليد الشعر » .

إن التغيرات التدريجية في وظيفة الشعر ، إذ يتغير المجتمع ، من شأنها - فيما آمل - أن تتبدى ، بعض الشئ ، بعد أن نكون قد نظرنا إلى عدة نقاد على أنهم ممثلون لعدة أجيال . وخلال ثلاثمائة سنة ، كان النقد قد عدّل افتراضاته وأهدافه ؛ ومن المحقق أنه سيظل يفعل ذلك . ثمة أشكال عدة يمكن للنقد أن يتخذها ؛ وثمة دائما نسبة كبيرة من النقد ارتدادية أو من نافلة القول ؛ وثمة دائما كتاب كثيرون لا تؤهلهم معرفة بالماضي ولا وعي بحساسية الحاضر ومشكلاته . لقد كان لنقدنا الباكر ، تحت تأثير الدراسات الكلاسيكية والنقاد الإيطاليين ، افتراضات عريضة جداً عن طبيعة الأدب ووظيفته . كان الشعر فنا للزينة : فنا تدعى له دعاوى مسرفة أحيانا ، ولكنه فن لاح فيه أن الأصول نفسها تنطبق على كل حضارة وعلى كل مجتمع . كان فنا متأثراً تأثراً عميقاً بنشأة طبقة اجتماعية جديدة ؛ لا ترتبط إلا على نحو فضفاض (على أحسن تقدير) بالكنيسة ؛ وهى طبقة واعية وعيا ذاتيا بامتلاكها لأسرار اللاتينية واليونانية . وفي إنجلترا نجد أن القوة النقدية الراجعة إلى التقابل الجديد بين اللاتينية والعامية قد التقت - في القرن السادس عشر - بالدرجة المناسبة من المقاومة . ومعنى هذا أنه في العصر الذى يمثله فى أذهاننا سپنسر وشكسبير ، نبهت القوى الجديدة العبقرية القومية ولم تغمرها . وسيكون الهدف من محاضرتى الثانية هو أن أولى نقد هذه الحقبة الاحترام الذى لا يلوح لى أنها تلقته . وفي العصر التالى أخال أن العمل العظيم لدريدن فى النقد هو أنه غدا ، فى اللحظة المناسبة ، على ذُكْر من ضرورة تأكيد العنصر القومى فى الأدب. إن دريدن أكثر إنجليزية، على نحو واسع ، فى مسرحياته ، مما كان عليه أسلافه ؛ ومقالاته عن المسرح وعن فن الترجمة دراسات واعية لطبيعة المسرح الإنجليزى واللغة الإنجليزية ، بل إن إعداده لتشوسر تأكيد للموروث القومى أكثر منه - كما يظن أحيانا - إخفاقاً مسليا ومشجيا فى تذوق جمال لغة تشوسر وأوزانه . وعلى حين كان النقاد الإليزابيثيون ، فى أغلب الأحيان ، على ذكر من شئ ينبغى استعارته أو تعديله من الخارج ، كان دريدن على ذكر من شئ ينبغى المحافظة عليه فى الداخل . غير أنه طوال هذه المرحلة ، ولمدة أطول كثيرا ، ظل افتراض واحد باقيا لايتغير ؛ افتراض ما يجمل بفائدة الشعر أن تكون . ويوسع أى قارئ لمقال سيدنى «دفاع عن الشعر» أن يرى أن الـ misomousoi الذين يدافع عن الشعر فى مواجهتهم إنما هم رجال من قش ، وأنه واثق من كون تعاطف القارئ إلى جانبه ، وأنه لايتعين عليه قط أن يطرح على نفسه طرحاً جدياً هذه الأسئلة : لم الشعر ؟ وما الذى يفعله ؟ وهل تراه أمراً مرغوباً فيه ؟ ويفترض سيدنى أن الشعر يمنحنا البهجة والإرشاد فى آن معا ، وأنه حلية للحياة الاجتماعية ، وشرف للأمة .

وأنا أبعد مـا أكون عن أخـتلف مع هذه الافـتـراضـات ، قـدر مـا تمضـى ، ولكن النقطة التى أريد أن أعـبـر عنهـا هى أنـه ، على مـدى حـقـبـة طويلة ، لم تناقش هذه الافتـراضـات أو تعدل قط ، وأنه خـلال تلك الحقبـة كتب شعر عظيم وبعض النقد الذى يستطيع ، بفضل افتراضاته ، أن يمنحنا إرشاداً باقيا . وأنا أعتقد يقينا ، أنه فى العصور التى يكون فيها جدوى الشـعر أمراً متفقاً عليه ، فإنه لمن الأقرب إلى الاحتمال أن تجد ذلك الفحص الدقيق والحريص للتوفيق والعيب فى كل بيت، وهو ما يفتقر إليه ، على نـحـو واضـح ، نـقد عـصـرنـا ، ذلك النقـد الذى لا يلوح أنه يتطلب من الشـعـر أن تحسن كتابته ، وإنمـا يتطلب منه أن يكون « ممثـلا لعـصـره » . وأنا أتمنى أن نوجـه مزيداً من الاهتمام لصحة التعبير والوضوح أو الغمـوض ، وللدقـة أو عدم الانضباط اللغويين ، لاختـيـار الكلمـات ، سواء كان دقيقاً أو غير مـلائم ، عاليا أو سوقيا ، فى شعرنا : أى باختـصـار للتنشـئة الطيبة أو الرديئة لشعرائنا . فالنقطة التى أرغب فى إبرازها هنا هى أن تغيرا عظيما فى موقفنا تجاه الشعر ، وفى توقعاتنا ومطالبنا منه ، قـد حـدث ، وذلك – تـقـريبـا للأمـور – قـرب نـهـاية القـرن الثـامن عشـر . إن وردزورث وكولردچ ليسـا مجرد مقوضـين لموروث انحط ، وإنمـا همـا قد ثارا على نظام اجتمـاعى بأكمله ، وإنهما ليبدآن فى أن يطالبا للشعر بحقوق تبلغ أعلى نقطة لها من المبالغة فى عبـارة شلى : « الشـعـراء هم شـرا ع الإنسانيـة الذين لايعـترف بهم أحـد » . ونجد أن مـادحى الشعر الأوائل قد قالوا الشئ نفسـه ، وإن لم يكونوا يعنون هذا الشئ ؛ فشلى (إذا استـعرنا عبـارة نـاجـحـة من مستر برنارد شـــو) كان ، فى هذا الموروث ، أول أعضـاء برلمان الطبيـعة . وإذا كان وردزورث قد ظن أنه ، ببساطة ، مشغول بإصلاح اللغة ، فقد كان مـخدوعا . لقد كان مشغولا بإحداث ثورة فى اللغة ؛ وكانت لغته فى مثل قدرة لغة پوپ على أن تكون صناعية ، وليست أقدر منها على الطبيعية – وهو مـا شـعـر به بيـرون ، وأبرزه كـولردچ بصـراحـة . لقـد خـلف اضـمـحـلال الدين وتمزق المؤسسـات السياسية حدوداً مشكوكاً فيـها كان الشاعر يتقحم عليها . وقد أضفى الناقد صفة الشرعية على مـا ضمه الشاعر إليه . لقد ظل الشاعر ، مدة طويلة ، بمثابة الكاهن ؛ ومـا زال هناك – فيمـا أعتقد – أناس يتصورون – أنـهم يستمدون غذاء دينيا من براوننج أو مـرديث . ولكن خير من يمثل المرحلة التـالية هو مـاثيوأرنـولد . لقد كان أرنولد أشد اعتدالا وأعقل من أن يذهب على الدقة إلى أن التعليم الدينى إنما ينتقل ، على أفضـل وجه ، من طريق الشعر ، ولم يكن لديه ، شخصياً ، إلا القليل الذى ينقله ، ولكنه اكتشف صيغة جديدة : أن الشعر ليس دينا ولكنه بديل كبير عن الدين – إنه ليس مشروب البورت الضعيف الذى قد يستسلم للنفاق ، وإنما هو قهوة بلا كافيين ،

وشاى بلا تانين . وقد امتدت عقيدة أرنولد ، ومُسخت بعض الشيء ، إلى مذهب «الفن للفن». إن هذه العقيدة قد تلوح ارتداداً إلى الإيمان البسيط فى حقبة من الزمن أسبق، حين كان الشاعر أشبه بطبيب أسنان ، ورجلا ذا وظيفة محددة . غير أنها كانت فى الحقيقة اعترافا يائسا باللامسئولية ؛ فشعر التمرد وشعر التراجع لاينتميان إلى النوع نفسه .

ونحن فى عصرنا قد تحركنا ، تحت ضغط دوافع متنوعة ، نحو مواقف جديدة ، فمن ناحية دفع علم النفس الناس ليس فقط إلى فحص أذهان الشعراء بيسر واثق ، أدى إلى بعض ألوان السرف الخيالى والنقد المنحرف ، وإنما أيضا إلى فحص أذهان القراء ومشكلة « التوصيل » – وهى كلمة ربما كانت تهربا من القضية . ومن ناحية أخرى فإن دراسة التاريخ قد أوقفتنا على علاقة كل من شكل الشعر ومعناه بأوضاع زمانه ومكانه – وربما كان النقد السيكولوچى والنقد السوسيولوچى هما أكثر تنوعات النقد الحديث نيلا للإعلان ، بيد أن عدد الطرق التى تتناول بها مشكلات النقد لم تكن فى يوم من الأيام بهذه الكثرة أو هذا الإرباك . غاية الأمر أنه لم تكن هناك افتراضات مستقرة عن كنه الشعر ، أو السبب فى أنه ينتج ، أو جدواه ، أقل مما يوجد فى يومنا هذا . ويلوح أن النقد قد انقسم إلى أنواع كثيرة متباينة .

لم أقم بهذه المراجعة الوجيزة لتطور النقد كى انتهى منها إلى ربط نفسى بأى اتجاه معين فى النقد الحديث . وآخر الاتجاهات التى أريد أن أربط نفسى بها هو الاتجاه السوسيولوچى . وإنما أنا أذهب إلى أننا قد نتعلم الكثير عن النقد وعن الشعر من فحص تاريخ النقد ، لا بوصفه مجرد قائمة بأحكام متتالية عن الشعر ، بل بوصفه عملية إعادة تكييف بين الشعر والعالم الذى ينتج فيه ومن أجله . بوسعنا أن نتعلم شيئا عن الشعر وذلك – ببساطة – من طريق دراسة ما اعتقده الناس عنه فى حقبة بعد أخرى ، دون انتهاء إلى النتيجة السخيفة القائلة إنه ليس ثمة ما يقال ، وإنما الرأى يتغير . وثانيا نجد أن دراسة النقد ، لا على أنه سلسلة من التخمينات العفوية بل على أنه إعادة تكييف ، قد تعيننا أيضا على استخلاص بعض النتائج عما هو باق أو أبدى فى الشعر ، وما لا يعدو أن يكون تعبيراً عن روح عصره . ومن طريق اكتشاف ما يتغير ، وكيف ، ولم ، فقد يمكننا أن نفهم ما لا يتغير . وبفحصنا لمشكلات ما لاح لهذا العصر أو ذاك أنه أمر مهم ، قد يمكننا أن نأمل بعض الشئ فى توسيع حدودنا ، وتحرير ذواتنا من بعض تحيزاتنا . وسأورد ، عند هذه النقطة ، قطعتين قد

أجد الفرصة لإيرادهما مرة أخرى . إن الأولى من تصدير دريدن لقصيدته المسماة « سنة العجائب » Annus Mirabilis :

«إن أول توفيق لخيال الشاعر هو الابتكار ، بمعناه الأمثل ، أو العثور على الفكر . وثاني توفيق هو التوهم أو تنويع ذلك الفكر واشتقاقه أو صياغته ، كما يصوره الحكم – على النحو الأمثل – للموضوع . وثالث توفيق هو طريقة الإلقاء ، أو فن إلباس ذلك الفكر وتحليته ، كما يوجد ويتنوع ، في كلمات ملائمة ، ذات دلالة ، ورنانة . أما سرعة الخيال فتتمثل في الابتكار ، وأما الخصب ففي التوهم ، وأما الدقة ففي التعبير » .

والقطعة الثانية من كتاب كولردج «سيرة أدبية» Biographia Litteraria .

« في مبدأ الأمر أفضت بي تأملاتي المتكررة إلى شك مؤداه ... أن التوهم والخيال ملكتان متميزتان وبالغتا الاختلاف ، بدلا من أن تكونا – بحسب الاعتقاد الشائع – إما اسمين لهما معنى واحد ، أو – على أقصى تقدير – الدرجتين الدنيا والعليا من الملكة نفسها . وأعترف بأنه ليس من اليسير أن نجد لكلمة phantasia اليونانية ترجمة أنسب من كلمة imaginatio اللاتينية . غير أنه مما يعادل ذلك صدقا أنه توجد ، في كل المجتمعات ، غريزة للنمو ، أو حسن إدراك جماعي لاشعوري من لون ما ، يعمل ، بإطراد ، على إزالة الترادف عن تلك الكلمات التي كانت تحمل ، أصلا ، المعنى نفسه ، والتي أمد بها تلاقي اللهجات تلك اللغات الأشد تجانسا ، كاليونانية والألمانية .

« لقد كان لملتون ذهن تخيلي بدرجة عالية ، وكان لكاولي ذهن توهمي بدرجة عالية »[١] .

إن الطريقة التي نجد بها أن تعبير الشاعرين الناقدين إنما تحدده خلفية كل منهما لبالغة الاتضاح . وواضح أيضا حالة ذهن كولردج الأكثر نمواً : معرفته الأكبر بفقه اللغة ، وتصميمه الواعي على أن يجعل كلمات معينة تعني أشياء معينة . غير أن ما يجمل بنا أن نضعه في الاعتبار هو ما إذا كان الذي لدينا هنا نظريتين في الخيال الشعري متعارضتين على نحو جذري ، أو ما إذا كان يمكن التوفيق بين كلتيهما ، بعد أن نكون قد أدخلنا في حسباننا الأسباب الكثيرة للاختلاف ، والموجودة في مرور

(١) ألاحظ هنا ، كما كان يمكن أن ألاحظ في أي موضع آخر ، أن التقرير الذي تشتمل عليه هذه الجملة الأخيرة معرض لأن يكون إغراء لامنطقيا لعقل القارئ ؛ فنحن نتفق على أن ميلتون شاعر أعظم كثيراً من كاولي ، وأنه من نوع مختلف أكثر تفوقاً . ثم نحن نسلم ، دون فحص ، بأن الفرق بينهما يمكن أن يصاغ في هذه المقابلة المرتبة ، ونقبل – دون دراسة – تلك التفرقة بين الخيال والوهم التي لم يعدُ كولردج أن اكتفى بفرضها . ومقابلة « على درجة عالية » بـ « جداً » هو ، أيضاً ، عنصر من عناصر الإغراء انظر ص ٥٨ .

الزمن . بين جيل دريدن وجيل كولردج .

وقد يلوح أن أغلب ما قلته ، على حين أنه قد يكون له بعض الصلة بتذوق الشعر وفهمه ، ليس له إلا صلة بالغة الضآلة بنظمه . وعندما يكون النقاد أنفسهم شعراء فقد تتجه شكوكنا إلى أنهم صاغوا تقريراتهم النقدية ، ناظرين إلى تبرير ممارستهم الشعرية . إن نقدا من نوع القطعتين اللتين أوردتهما لم يوضع لتشكيل أسلوب الشعراء الأحدث سنا ، وإنما الأحرى أنه - على أحسن تقدير - حديث عن خبرة الشاعر بنشاطه الشعرى الخاص ، مرويا في ضوء ذهنه . إن العقل النقدى حين يعمل فى الشعر ، والجهد النقدى الذى يدخل فى كتابته ، قد يكونان دائما متقدمين على العقل النقدى حين ينصب على الشعر ، سواء كان شعر المرء أو شعر غيره . إنى لا أعدو أن أؤكد أن ثمة علاقة ذات دلالة بين خير شعر وخير نقد فى الحقبة الزمنية الواحدة . فعصر النقد هو أيضا عصر الشعر النقدى . وعندما أتحدث عن الشعر الحديث بوصفه نقديا على نحو بالغ أعنى أن الشاعر المعاصر ، الذى ليس مجرد منشئ لمنظومات رشيقة، مجبر على أن يطرح على نفسه مثل هذا السؤال: «لم الشعر؟» وهو لايكتفى بأن يسأل : « ما الذى أقوله ؟ » ، وإنما الأحرى أنه يسأل : « كيف أقوله ولمن ؟ » . إن علينا أن نوصل - إذا كان ذلك توصيلا - لأن الكلمة قد تكون تهربا من القضية خبرة . وهى ليست خبرة بالمعنى المألوف لهذه الكلمة ؛ لأنها قد لا توجد - متشكلة من عدة خبرات شخصية مرتبة على نحو قد يكون بالغ الاختلاف عن طريقة تقويمنا للأمور فى الحياة العملية - إلا فى التعبير عنها . وإذا كان الشعر شكلا من أشكال « التوصيل » فإن ما يوصل إنما هو القصيدة نفسها ، فى حين لا يوصل إلا عرضا الخبرة والفكرة اللتين تدخلان فى صنعها . إن وجود القصيدة يقع فى مكان ما بين الكاتب والقارئ ؛ فإن لها حقيقة ليست ببساطة هى حقيقة ما يحاول الكاتب أن «يعبر » عنه ، أو خبرة كتابته لها ، أو خبرة القارئ أو الكاتب ، من حيث هو قارئ لها . وعلى ذلك فإن مشكلة ما « تعنيه » القصيدة أصعب كثيراً مما يلوح لأول وهلة . ولو أن قصيدة لى عنوانها « أربعاء الرماد » أعيد طبعها ، لفكرت فى أن أقدم لها بهذه الأبيات لبيرون من قصيدته «دون چوان» .

اتهمنى البعض برسم خطة غريبة

ضد عقيدة هذه البلاد وأخلاقياتها .

وهم يتتبعونها فى هذه القصيدة ،فى كل بيت .

ولست أدعى أنى أفهم تماما

معنى ما أقوله ، حينما أكون دقيقاً جداً ؛

ولكن الحقيقة هى أنه ليس لدى شئ مخطط

ربما باستثناء أن أفوز بلحظة من المرح ...

إن ثمة تحذيراً نقدياً رجيحا فى هذه الأبيات : غير أن القصيدة ليست مجرد ما كان الشاعر « ينتويه » أو ما يدركه القارئ ، كما أن فائدتها ليست مقصورة تماما على ما كان المؤلف ينتويه أو ما تفعله فعلا للقراء . فعلى الرغم من أن كمية المتعة التى منحها أى عمل فنى منذ خروجه إلى حيز الوجود ونوعيتها ليستا بالأمر الخارج عن موضوعنا تجدنا لا نحكم قط على العمل على هذا الأساس . ونحن لا نتساءل – بعد أن يحركنا ، بعمق ، مرأى قطعة من المعمار أو سماع قطعة موسيقية – « ما الذى استفدته أو ربحته من رؤيتى لهذا المعبد أو سماعى لهذه الموسيقى ؟ » وإن السؤال المتضمن فى عبارة « جدوى الشعر » لهو ، بمعنى من المعانى ، هراء . غير أن ثمة معنى اخر للسؤال . ذلك أننا إذا ضربنا صفحا عن تنوع الطرق التى استخدم بها الشعراء فنهم ، بدرجات متفاوتة من النجاح ، رامين إلى الإرشاد أو الاقناع ، فلا ريب فى أن الشاعر يرغب فى منح المتعة ، أو فى أن يسلى أو يلهى الناس . ومن الطبيعى أن يبتهج بأن يتمكن من أن يشعر بأن التسية أو التلهية يستمتع بهما أكبر عدد من الناس وأكثرهم تنوعا بقدر المستطاع . فعندما يُضيّق أحد الشعراء عمداً من نطاق جمهوره ، باختياره أسلوبا للكتابة أو موضوعا ، يكون هذا موقفاً خاصاً يتطلب تفسيراً وتبريراً . غير أنى أشك فيما إذا كان هذا يحدث قط ؛ فكونك تكتب بأسلوب ذائع شئ وكونك تأمل فى أن تذيع كتابتك ، فى نهاية المطاف ، شئ آخر . ومن إحدى وجهات النظر ، يطمح الشاعر إلى وضع المثل الهزلى فى صالات الموسيقى . وهو إذ يعجز عن تغيير بضائعه لتناسب الذوق السائد ، إن كان هناك أى ذوق سائد ، فمن الطبيعى أن يرغب فى وجود حالة للمجتمع ، يمكن أن يكون محبوبا فيها ، وتوضع فيها مواهبه موضع التطبيق على أحسن نحو . وهو – من ثم – يهتم اهتماما حيا بـ جدوى الشعر . وستعالج المحاضرات التالية المفهومات المختلفة لجدوى الشعر فى أثناء القرون الثلاثة الأخيرة ، كما يتمثل فى النقد ، وخصوصا النقد الذى كتبه الشعراء أنفسهم .

ملحوظة على الفصل الأول

على نمو الذوق فى الشعر

قد لايكون من غير الملائم ، فى صدد بعض القضايا المشار إليها فى الفصل السابق ، أن ألخص هنا بعض ملاحظات قدمتها فى موضع آخر عن تطور الذوق وهى ، فيما آمل ، ليست منبتة الصلة بتدريس الأدب فى المدارس والكليات .

ربما كنت أعمم القول فى ضوء تاريخى الخاص دون مسوغ ، أو ربما كنت – على النقيض من ذلك – أذكر ما هو متداول بين المدرسين وعلماء النفس عندما أتقدم بافتراض أن غالبية الأطفال حتى الثانية عشرة أو الرابعة عشرة ، مثلا ، قادرون على ضرب معين من الاستمتاع بالشعر ، وأن غالبيتهم ، فى سن البلوغ أو حول ذلك ، لايجدون فيه مزيداً من الغناء ، ولكن أقلية صغيرة تجد ذاتها متعطشة للشعر على نحو مختلف تماماً عن أى استمتاع خبرته من قبل . ولست أدرى ما إذا كان ذوق صغار البنات فى الشعر مختلفا عن ذوق صغار الأولاد ، ولكنى أعتقد أن استجابات هذه الطائفة الأخيرة موحدة إلى حد كبير . « هوراتيوس » ، «دفن سيرچون مور» ، «بانوك بيرن» و «الانتقام» لتنسون ، وبعض مواويل الحدود .

إن الميل إلى الشعر الحربى أو الدموى لا ينبغى إحباطه أكثر مما ينبغى إحباط الولع بالجنود الصفيح والمسدسات اللعب . وقد كانت المتعة الوحيدة التى حصلت عليها من شكسپير هى متعة نيل الثناء لأنى قرأته . ولو أنى كنت طفلا ذا عقل أكثر استقلالا لرفضت أن أقرأه أساساً . وإذ أعى أن الذاكرة كثيراً ما تخون ، يلوح أنى أذكر أن ميلى الباكر إلى نوع المنظومات التى يميل إليها صغار الأولاد قد اختفى حوالى سن الثانية عشرة ، تاركا إياى – لمدة عامين – دون أى نوع من الاهتمام بالشعر على الاطلاق . وإنى لأستطيع أن أسترجع فى وضوح ذكرى اللحظة التى تصادف لى فيها – وأنا فى الرابعة عشر أو نحو ذلك – أن أقع على ترجمة فتزجرالد لرباعيات « عمر الخيام » ملقاة فى مكان ما ، وذكرى هذا المدخل الجارف إلى عالم جديد من المشاعر التى أثارتها فى هذه القصيدة . لقد كانت أشبه بتحول مفاجئ ؛ وقد بدا لى العالم شيئا جديداً تصبغه ألوان براقة عذبة ومؤلمة . ومن ثم فقد سلكت درب المراهقة المألوف بقراءة بيرون وشلى وكيتس وروزيتى وسوينبرن .

وأعتقد أن هذه المرحلة قد استمرت حتى عامى التاسع عشر أو العشرين . ولما

كانت مرحلة تمثل سريع ، قد لا تعرف نهايتها بدايتها ، فإن الذوق قد يغدو بالغ الاختلاف . وهي ، كمرحلة الطفولة الأولى ، مرحلة أجرؤ على القول بأن كثيراً من الناس لايتقدم قط بعدها ، بحيث لا يكون تذوقه للشعر - إذا احتفظ به فيما يلي من الحياة - سوى ذكرى عاطفية لمسرات الشباب ، ربما كانت مرتبطة بكل مشاعرنا العاطفية الأخرى عند النظر إلى الوراء . إنها مرحلة استمتاع حاد ولا ريب ، غير أنه لايجمل بنا أن نخلط بين حدة الخبرة الشعرية في مرحلة المراهقة وخبرة الشعر الجادة . ففي هذه المرحلة نجد أن القصيدة - أو شعر شاعر واحد - تغزو الوعي الشاب وتسيطر عليه تماما ، مدة من الوقت . إننا لانراها ، في الواقع ، على أنها شئ له وجود خارج أنفسنا ، كما أننا في خبرات الحب ، في أثناء الشباب ، لا نرى الشخص (المحبوب) قدر ما نستخلص وجود موضوع خارجي يضع في حالة حركة تلك المشاعر الجديدة والمبهجة التي انغمسنا فيها . ونتيجة ذلك ، في كثير من الأحيان ، نوبة من « الشخبطة » قد ندعوها محاكاة ، على قدر ما نظل واعين بمعنى كلمة « المحاكاة » التي نستخدمها . إنه ليس اختيارا متعمداً لشاعر نحاكيه ، وإنما هو كتابة في ظل نوع من التملك الشيطاني من جانب شاعر واحد .

وتأتي المرحلة الثالثة ، والناضجة ، من مراحل استمتاعنا بالشعر عندما نكف عن التوحيد بين أنفسنا والشاعر الذي يتصادف لنا أن نقرأه ، وعندما نعي ما يمكن أن نتوقعه من أحد الشعراء ، وما لا نستطيع أن نتوقعه . إن للقصيدة وجودها الخاص المستقل عنا . فهي قد كانت هناك من قبلنا وستظل باقية بعدنا . فعند هذه المرحلة وحدها يغدو القارئ معدا للتمييز بين درجات العظمة في الشعر . أما قبل تلك المرحلة فغاية ما نستطيع أن ننتظره منه هو أن يفرق بين الحقيقي والزائف - والقدرة على القيام بهذه التفرقة الأخيرة ينبغي دائما أن تمارس أولا . فالشعراء الذين نعمد إليهم في مرحلة المراهقة لا يترتبون في أي طبق موضوعي من التبريز ، وإنما يترتبون بحسب المصادفات الشخصية التي تجعلهم على علاقة بنا ؛ وهذا صواب . وإني لأشك فيما إذا كان من الممكن أن نشرح لأطفال المدارس ، أو حتى لطلبة الجامعة ، اختلافات الدرجة بين الشعراء ، وأشك فيما إذا كان من الحكمة أن نحاول ذلك ؛ فهم لم يكتسبوا بعد من الخبرة بالحياة ما يجعل هذه المسائل ذات كبير معنى بالنسبة إليهم . إن إدراك السبب في أن شكسبير أو دانتي أو سوفوكليس يشغل المكان الذي يشغله إنما هو شئ لا يتأتى إلا على نحو بالغ البطء ، وعبر مجرى الحياة . وإن المحاولة المتعمدة لمصارعة الشعر الذي لا يروقنا مزاجيا ، بطبيعتنا ، والذي لن يروقنا

بعضه قط ، لخليقة بأن تكون نشاطاً بالغ النضج بالتأكيد . إنه نشاط يجزينا عن الجهد المبذول فيه ، ولكنه لا يمكن أن يزكى للشباب دون أن يحمل معه ذلك الخطر الجدى : خطر إماتة حساسيتهم للشعر ، والخلط بين النمو الصادق للذوق والاكتساب الزائف له .

ينبغى أن يكون واضحا أن نمو الذوق تجريد ؛ فإنك إذا وضعت نصب عينيك هدفا مؤداه أن تستمتع ، بترتيب الجدارة الموضوعى الصحيح ، بكل شعر جيد إنما تكون ساعيا وراء طيف ينبغى أن نترك مطاردته لأولئك الذين يطمحون إلى أن يكونوا « مثقفين » أو « متعلمين » ، والذين ينظرون إلى الفن على أنه من الكماليات وإلى تذوقه على أنه مما يزين المرء . ذلك بأن نمو الذوق الحقيقى ، القائم على الشعور الحقيقى ، لاينفصل عن نمو الشخصية والخلق[1]. إن الذوق الصادق ناقص دائما ، ولكننا جميعا ، فى الحقيقة ، أشخاص يعتورهم النقص ؛ والشخص الذى لا يحمل ذوقه فى الشعر ميسم شخصيته المتميزة ، بحيث تكون هناك اختلافات بيننا وبينه فيما نحبه ، فضلا عن أوجه شبه واختلافات فى الطريقة التى تحب بها الشئ نفسه ، لهو شخص يحتمل أن يكون بالغ الإملال إذا نحن ناقشنا معه الشعر ، بل إننا قد نذهب إلى حد القول بأن امتلاك المرء فى الشعر « ذوقا » أفضل مما يلائم مرحلته من النمو ، لا يعنى تذوقا لأى شئ على الإطلاق ؛ فذوق المرء فى الشعر لا يمكن أن ينفصل عن اهتماماته وعواطفه الأخرى ، وإنما هو يؤثر فيها ويتأثر بها ، وينبغى أن يكون محدوداً كما أن نفس الإنسان محدودة .

إن هذه الكلمة ، فى الحق ، مقدمة لمسألة واسعة وصعبة ، هى ما إذا كان تعليم الطلاب كيف يتذوقون الأدب الإنجليزى ينبغى أن يمارس أساسا ، وما القيود التى يجب أن يدرج بها تدريس الأدب الإنجليزى على النحو الصحيح ، فى أى منهج أكاديمى ، إذا كان ينبغى أن يدرس أساسا .

(١) عندما أقول هذا فإنى أرفض أن أجر إلى أية مناقشة لمعنى كلمتى شخصية وخلق .

دفاع عن كونتيسة پمبروك

٢٥ نوفمبر ١٩٣٢

إن النقد الأدبى الذى أنتجه العصر الإليزابيثى ليس بالغ الضخامة من حيث الحجم ؛ وبالنسبة إلى ما كتبه جورج سينتسبرى عنه فليس هناك الكثير – فى بابه – الذى يضاف إليه ، أو الكثير الذى ينتقص من تقويمه النقدى له . وما يعنينى هنا إنما هو الرأى العام الذى يحتمل أن يكوّنه الدارسون عنه ، من حيث علاقته بشعر ذلك العصر ، على أساس « قضيتين خاسرتين » كان ذلك النقد يدافع عنهما . فلوم الدراما الشائعة ، ومحاولة إدخال شكل كلاسيكى أشد صرامة ، كما يتمثلان فى مقالة السير فيليپ سيدنى ، ولوم النظم المقفى ، ومحاولة إدخال تعديل للأشكال الكلاسيكية ، كما يتمثلان فى مقالة كامپيون ، يمكن أن تعد – وقد عدت – أمثلة لافتة للنظر لعقم النقد التصويبى ، ولتفوق الإلهام غير المتأمل على الحساب . ولئن أمكننى أن أبين أنه ليس من الممكن إقامة مثل هذا التقابل الواضح ، وأن علاقة الذهن الناقد بالذهن الخالق لم تكن علاقة عداء بسيط فى العصر الإليزابيثى ، فسيكون من الأيسر أن أكشف عن الصلة الوثيقة بين الذهن الناقد والذهن الخالق فى فترة زمنية تالية .

إن كل امرئ قد قرأ رسالة كامپيون المسماة «ملاحظات عن فن الشعر الإنجليزى» ، ورسالة دانيل المسماة « دفاع عن القافية » . إن كامپيون الذى كان ، باستثناء شكسپير ، أقدر أستاذ للغنائية المقفاة فى عصره ، كان ، على وجه اليقين ، فى وضع ضعيف لا يمكنه من مهاجمة القافية ، وهذا هو ما لم يتوان دانيل ، فى رده ، عن أن يلاحظه . إن رسالته معروفة لأغلب القراء على أنها لاتعدو أن تكون مستودعاً لقطعتين بالغتى الجمال ، هما « تعالى يا لورا الوردية الخدين » ، و «الحرب الهاذية أنجبت» ، ولعدد من سائر التدريبات يشهد أغلبها – لضعف مستواه – ضده . إن التجريب فى الأوزان الكلاسيكية لا ينال من السخرية اليوم قدر ما كان ينال قبل عصر روبرت بريدجز ، ولست أعتقد أن شعرا إنجليزيا جيداً يمكن أن يكتب بالطريقة نفسها التى يدافع عنها كامپيون ؛ لأن العبقرية الطبيعية للغة – وليس سلطة الأقدمين – هى التى ينبغى أن تقرر . وقد اتجهت شكوك دارسين أفضل منى إلى أن النظم اللاتينى قد تأثر بالنماذج اليونانية أكثر مما ينبغى ، ولست أعتقد أن عروض قصيدة «عهد الجمال» نفسه ناجح ؛ فإنى قد ظللت دائما أوثر منظومات دكتور بريدجز

الباكرة ، والأشد تقليدية ، على تجاربه التالية . وقصيدة إزرا باوند المسماة « المسافر البحرى » هى ، من ناحية أخرى ، شرح فخيم يستغل موارد لغة أم . وإننى لأرى تأثيرها النافع فى عمل بعض الشعراء الشبان الأكثر تشويقا اليوم . إن بعض أشكال النظم الإنجليزى الأقدم عهداً يعاد إحياؤه ، على نحو حسن . ولكن النقطة الجديرة بأن نقف عندها ليست هى أن كامپيون كان مخطئا كلية ، فإنه لم يكن كذلك ، أو أنه انهزم تماما إزاء رد دانيل ، وينبغى أن نتذكر أنه فى مسائل أخرى كان دانيل أحد أعضاء المدرسة النازعة إلى إضفاء الطابع الكلاسيكى . فنتيجة الجدال بين كامپيون ودانيل هى إقرار كل من هذين الأمرين : أن الأوزان اللاتينية لايمكن أن تحاكى طبق الأصل فى الإنجليزية ؛ وأن القافية لا هى بالأمر الضرورى ولا هى من فضول القول . أضف إلى ذلك أنه ما من نظام عروض ابتكر يمكن أن يعلم أحدا كيف يكتب شعراً إنجليزياً جيداً . والأمر ، كما لاحظ مستر پاوند كثيراً ، هو أن الجملة الموسيقية هى الشئ المهم(١) . إن الإنجاز العظيم لفن النظم الإليزابيثى يتمثل فى تطويره للشعر المرسل . فالشعراء المسرحيون ، ثم ملتون فى نهاية المطاف ، هم ورثة سپنسر الحقيقيون . وكما أن پوپ الذى استخدم ما هو – اسميا – نفس شكل الأبيات الزوجية التى استخدمها دريدن ، لا يشبه دريدن كثيراً ، وكما أن كاتب اليوم ، الذى يتأثر تأثراً صادقاً ببوپ ، لن يشعر بالرغبة فى استخدام تلك الأبيات الزوجية أساساً ، فكذلك نجد أن الكتاب الذين تأثروا بسپنسر تأثراً ذا دلالة ليسوا هم الذين حاولوا استخدام مقطوعته ؛ فهذه غير قابلة للمحاكاة . وثانى إنجاز عظيم لذلك العصر هو القصيدة الغنائية ؛ فغنائية شكسپير وكامپيون لا تدين ، أساساً ، بجمالها لاستخدامها القافية أو لوصولها بـ « شكل شعرى » إلى مرحلة الكمال ، وإنما تدين به إلى الحقيقة الماثلة فى أنها مكتوبة لشكل موسيقى ، أنها مكتوبة لتغنى . وليس من المحتمل أن تكون معرفة شكسپير بالموسيقى قابلة للمقارنة بمعرفة كامپيون بها ، غير أنه ما كان يمكن للكاتب فى ذلك العصر أن يفر من بعض المعرفة بالموسيقى . ولست أستطيع أن أتصور أن أنشودة من نوع «امض أيها الموت بعيداً» قد نظمت إلا بالاشتراك مع موسيقى(٢) .

(١) عندما يقول مستر درينكوتر (فى «كتابه الشعر الڤيكتورى») : إنه لايوجد شكل شعرى جديد يمكن اكتشافه فى الإنجليزية فإن تصوره الخاص للشكل هو الذى يحول دون الجدة ؛ وهو يعنى فى الواقع «أنه لايمكن أن يكون ثمة شكل شعرى جيد يشبه الأشكال القديمة تمام الشبه» – أو يشبه ما يخال الأشكال القديمة عليه . انظر كتاباً غريباً عن علاقة الشعر بالموسيقى ، موجها إلى القراء الذين ليست لديهم معرفة تكنيكية بالموسيقى ، وهو كتاب «سحر اللحن» لجون مرى جيبون (دنت) .

(٢) إن التفوق الحقيقى لأغانى شكسپير على أغانى كامپيون لا يكمن فى باطن هذه الأغانى ، بل فى موسيقاها . وقد علقت ، فى موضع آخر ، على القيمة الدرامية العميقة لأغانى شكسپير فى المواضع التى ترد فيها من مسرحياته .

ولكن فلنعد إلى كامپيون ودانيل . إنى أعد مجادلتهما مهمة ، لا لأن أحدهما كان على صواب أو خطأ تماماً ، وإنما لأنهما جزء من النضال بين العناصر المحلية والأجنبية ، وهو الذى خلق أعظم شعر لدينا نتيجة له. لقد دفع كامپيون إلى الحد الأقصى بنظرية لم يمارسها ، هو نفسه ، كثيراً . غير أن الحقيقة الماثلة فى أنه كان بمقدور الناس آنذاك أن يفكروا عبر مثل هذه الخطوط إنما هى حقيقة ذات دلالة .

إن مقالة سيدنى التى ترد فيها قطعه الهازئة بالمسرح المعاصر ، والتى كثيرا ما يستشهد بها ، ربما تكون قد كتبت فى مرحلة باكرة مثل عام ١٥٨٠ ، وهى – على الأقل – قد كتبت قبل أن تكتب مسرحيات العصر العظيمة . ولسنا نظن أن الكاتب الذى لم ينم – عبوراً – على تذوق حى (لموال) تشيڤى تشيس فحسب ، وإنما نَمَّ أيضا على تذوق تشوسر ، وأفرد بالذكر أعظم قصيدة له «ترويلوس» ، قد كان خليقا أن يعمى عن امتياز شكسپير . غير أننا عندما نفكر فى ذلك العدد الكبير من المسرحيات الرديئة ، وعدد المسرحيات الثمينة وإن تكن ناقصة ، التى لم يعش سيدنى ليقرأها أو يراها تمثل ، لا نستطيع أن ننكر أن مراثيه تنطبق على الحقبة بأكملها بعض الانطباق . نحن معرضون ، حين نفكر فى عصر شكسپير ، إلى أن نتخيل شيئا أشبه بحقل خصيب كانت ألوان النبات الضارة إلى جانب الحنطة الجميلة تزهر فيه ؛ وما كان ليمكن أن يستؤصل فيه الأول ، دون خطر أن يستؤصل الثانى . فلندع الاثنين ينموان حتى يأتى وقت الحصاد . لست ميالا إلى إنكار ذلك العدد غير العادى من الكتاب ذوى العبقرية الشعرية والمسرحية الحقة ، ولكننى لا أستطيع أن أحول بين نفسى والشعور بالأسف لأن بعضا من أحسن مسرحياتهم ليس أحسن مما هو عليه . يقول سيدنى : « وهكذا فإننا إذ لا نملك – بالتأكيد – ملاهى صائبة ، فى ذلك الجزء الملهوى من مآسينا ، لا نجد سوى البذاءة ، غير الجديرة بأى أذن كريمة ، أو عرضاً مسرفاً للغباء ، يصلح بالتأكيد لأن يثير ضحكة عالية ، ولا شئ غير ذلك . » إنه مصيب تماماً ؛ فليست مسرحية «البديل» إلا مثالا وحيداً فى مقابلتها المسرفة بين جلال الحبكة الرئيسية وتلك الحبكة الثانوية المغثية التى تستمد منها عنوانها . إن مسرحيات مارستون وهيوود – وهذا الأخير كاتب على بعض القدرة المسرحية ، أما الأول فأكثر من ذلك بكثير – مشوهة على نحو مشابه . وفى «ساحرة إدمونتون» نجد المرأى القديم لمسرحية تشتمل على عناصر ملهوية ومأسوية ، من المحقق أن كلا منها قد أسهم به كاتب مختلف ، ويرتفع كل منها – فى بعض اللحظات – إلى قمم عالية فى بابه ، ولكن التحامها شديد النقص . وإنى لأجد إعادة تكييف الحالة النفسية التى تتطلبها منا هذه

المسرحية مرهقة جداً . والآن فإن رغبة النظارة فى « التفريج الملهوى » هى – فيما أعتقد – تعطش باق للطبيعة الإنسانية ، ولكن هذا لا يعنى أنها تعطش ينبغى إشباعه . إنها تنجم عن افتقار إلى القدرة على التركيز . إن الهزلية وقصص الحب ، بخاصة إذا تبلت بالخروج عن الاحتشام ، هى أشكال التسلية التى يسع العقل الإنسانى أن يركز عليها انتباهه ، على أكثر الأنحاء يسراً وحباً ، ولأطول مدة . بيد أننا نميل إلى بعض الهزل ، على سبيل التخفف من عاطفتنا ، مهما يكن شهوانيا وإلى بعض العاطفة على سبيل التخفف من الهزل مهما يكن بذيئا . والجمهور الذى يمكنه أن يبقى انتباهه مثبتا على المأساة الخالصة أو الملهاة الخالصة أكثر تطوراً بكثير . كان المسرح الأثينى يحقق التخفف من خلال الجوقة ؛ وربما تكون بعض مآسيه قد أسرت الانتباه ؛ وذلك – إلى حد كبير – بفضل إثارتها . وعندى «إن بيرنيس» راسين تمثل ذروة المدنية فى المأساة ، وهى – على نحو من الأنحاء – مسرحية مسيحية ، يحل فيها الولاء للدولة محل القانون الإلهى . إن الشاعر المسرحى الذى يمكنه أن يأسر انتباه القارئ أو السامع فى أثناء مدة (تمثيل) «بيرنيس» ، هو أكثر الكتاب المسرحيين تمدينا ، وإن لم يكن ، بالضرورة ، أعظمهم ، حيث إن ثمة صفات أخرى ينبغى النظر إليها .

والنقطة التى أريد أن أذكرها هى كما يلى : إن المسرحية الإليزابيثية قد جنحت إلى الاقتراب من تلك الوحدة الشعورية التى يريدها سيدنى ؛ فمن المأساة أو التاريخ الذى كان العنصر الملهوى متروكا فيه ، فارغا ، كى يقدمه مهرج يفضله الجالسون فى مؤخرة المسرح (كما يفترض فى بعض هزليات «فاوستس» أن تكون اختصار المزح أحد الممثلين الملهويين) ، وصلت المسرحية إلى النضج ، كما فى «كوريولانوس» و «فولپونى» على سبيل المثال ، ثم فى «حال الدنيا» فى جيل تال . وقد فعلت ذلك لا لأن الكتاب المسرحيين الطيعين أطاعوا أمانى سيدنى ، بل لأن التحسينات التى دافع عنها سيدنى تصادف أن تكون هى التى من شأن أى مدنية آخذة فى النضج أن تأخذ بها . والحق أن عقيدة وحدة العاطفة كانت ، بالصدفة ، صائبة . وأظن ، عبورا ، أننا لأننا قد صرنا ميالين إلى تقبل فكرة « التفريج الملهوى » بوصفها من الأفكار الثابتة فى المسرحية الإليزابيثية ، صرنا نخطئ أحيانا فهم فنية الكاتب المسرحى ، مثلما يحدث ، مثلا ، عندما نعالج مسرحية «يهودى مالطة» على أنها مأساة huffe-snuffe ، تشوهها نوافل من القول تهريجية ، ذات ذوق مشكوك فيه ؛ وبذلك نخطئ مرماها .

وقد يذكر بعض المعترضين شكسپير ، إما بوصفه استثناء منتصراً من هذه القاعدة ، أو دحضا منتصرا لها . وإنى لأعلم جيدا كم أن من الصعب أن نضع

شكسپير فى أى نظرية ، بخاصة إذا كانت نظرية عن شكسپير . وليس بمقدورى أن اضطلع هنا بتبرير كامل ، أو أن أدخل فى كل التحفظات التى تتطلبها (مثل) هذه النظرية . غير أننا نبدأ بـ « التفريج الملهوى » على أنه ضرورة زمنية عملية لازمة للكاتب الذى يتعين عليه أن يكسب عيشه من كتابة المسرحيات . إن الأمر الشائق حقيقة هو ما صنعه شكسپير من هذه الضرورة . وأظن أننا عندما نتحول إلى مسرحية «هنرى الرابع» نشعر ، فى أكثر الأحيان ، بأن ما نريد أن نعيد قراءته ونتوقف عنده هو حكايات فولستاف ، أكثر مما نود أن نتوقف عند العبارات السياسية الطنانة لحزب الملك وخصومه . وهذا خطأ ؛ فنحن إذ نقرأ من القسم الأول إلى القسم الثانى ونرى فولستاف ، لا فى شراهته وألاعيبه ، دون مبالاة منه بشئون الدولة ، فحسب ، بل وهو يقود فرقته من المجندين ويتحدث مع الأقطاب المحليين ، نجد أن التفريج قد غدا مقابلة جادة ، وأن هجاء سياسيا ينبع منه . وفى مسرحية «هنرى الخامس» يزداد هذان العنصران اندماجا ، بحيث لا نجد سجلا إخباريا للملوك والملكات فحسب بل نجد كذلك ملهاة عالمية ، يدلى فيها كل الممثلين بدلوهم فى حدث واحد . غير أن التاريخيات، وهى مسرحيات من نمط عابر مرض ، ليست هى بالتى نجد فيها أن التفريج الملهوى يندمج ، على أقرب الأنحاء ، فى وحدة شعورية أعلى . ففى «الليلة الثانية عشرة» و«حلم ليلة صيف» نجد أن العنصر الهزلى أساسى لنموذج أشد تعقيداً وتنميقاً من أى نموذج أنشأه كاتب مسرحي من قبل أو منذ ذلك الحين . والطرق على البوابة فى مسرحية «ماكبث» قد أورد كثيراً على نحولا أحتاج معه إلى توجيه الانتباه إليه . والأقل منه ذلك المشهد على سفينة بومبى فى مسرحية «أنطونى وكليوباترا» ، فهذا المشهد ليس فقط ، وفى حد ذاته ، قطعة معجزة من الهجاء السياسى الساخر :

« إنه يحمل الجزء الثالث من العالم ، أيها الرجل ... » .

وإنما هو مفتاح لكل ما يسبقه ويليه . وإيضاح هذه النقطة على النحو الذى يرضيكم خليق - فيما أعرف - بأن يتطلب مقالة كاملة ، فى حد ذاته .

إن كل الذى أستطيع أن أؤكده هنا هو أننى أرى أن عنف المقابلة بين المأسوى والملهوى ، بين الجليل والهابط عن الذروة فى مسرحيات شكسپير يختفى فى عمله الناضج . وكل ما آمله هو أن تفضى المقارنة بين مسرحيات «تاجر البندقية» و «هاملت» و «العاصفة» بغيرى إلى هذه النتيجة نفسها . وقد كنت يوما موضوع اللوم لأنى قلت إن شكسپير فى مسرحيته «هاملت» كان يتناول «مادة جموحا» ، بل إن كلماتى فسرت على أنها تعنى أن مسرحية «كوريولينوس» أعظم من مسرحية

«هاملت» . ولست شديد الشغف بأن أقرر أى مسرحيات شكسبير أعظم من أخواتها ؛ فإن اهتمامى يتزايد لا بمسرحية من مسرحياته أو بأخرى بل بإنتاجه فى كليته . ولست أظن أنه مما ينتقص من قدر شكسبير أن نقول إنه لم ينجح دائما فذلك يتضمن نظرة بالغة الضيق إلى النجاح . وينبغى ، دائما ، أن نقدر نجاحه على أساس فهمنا لما حاول أن يحققه ، فإنى أؤمن بأن الإقرار بسقطاته الجزئية هو اقتراب من تبين عظمته الحقيقية على نحو لا يحققه الاعتقاد بأن الله حباه دائما بإلهام مطلق . ولست أدعى أنى إخال «دقة بدقة» و «ترويلوس وكرسيدا» أو «خير كل ما ينتهى بخير» مسرحيات ناجحة كلية . ولكن لو حدث أن اختفت أى مسرحية من مسرحيات شكسبير فلن يكون فى مقدورنا أن نفهم سائر مسرحياته كما نفهمها الآن . وفى مثل هذه المسرحيات لا يتعين علينا أن نضع فى حسباننا درجة توحيد كل العناصر فى وحدة عاطفة فقط ، وإنما يتعين علينا أن نضع فى حسباننا خصائص الانفعالات التى ينبغى توحيدها ونوعيتها ، وكذلك إحكام نموذج التوحيد .

قد يلوح أن هذا الأمر ينقلنا بعيداً عن تأكيد سيدنى البسيط لقواعد اللياقة التى ينبغى مراعاتها عند استبعاد المواد الخارجية ، ولكننا - فى الحق - معه طوال الوقت . وحسبنا هذا ، فى الوقت الحاضر ، عن وحدة العاطفة . غير أن سيدنى يلزم جانب الاستقامة فى القوانين التى يصعب مراعاتها ؛ فهو يقول دون مواربة : « لاينبغى على خشبة المسرح أن تمثل غير مكان واحد ، وأقصى مدة تفترض فيها مسبقا ينبغى ، حسب مبدأ أرسطو والادراك العام على السواء ، ألا تتعدى يوماً واحداً » . وإن وحدة المكان والزمان هذه لحجر عثرة ، حتى لنخال أنها قد أصابها البلى منذ زمن طويل : إنها ، كبعض القوانين الأخرى ، قانون ينتهك على نحو عالمى ، حتى إننا - كمثل بطلة هود :

خلناها تموت ، وهى نائمة .

ونائمة ، عندما ماتت .

غير أن النقطة التى أريد تأكيدها هى أن الوحدات تختلف اختلافا جذريا عن التشريع الإنسانى فى أنها من قوانين الطبيعة ؛ وقانون الطبيعة - حتى عندما يكون من قوانين الطبيعة البشرية - إنما هو شئ يختلف تمام الاختلاف عن قوانين البشر . إن نوع القانون الأدبى الذى كان أرسطو مهتما به لم يكن قانونا أرساه هو ، بل قانونا اكتشفه . إن قوانين (ولا أقول : قواعد) وحدة المكان والزمان تظل صائبة من حيث

إن كل مسرحية تراعيها - بقدر ما تسمح مادتها بذلك - هى ، فى ذلك الصدد وبتلك الدرجة ، أعلى من تلك المسرحيات الأقل منها مراعاة لها . وإخال أنه فى كل مسرحية لاتراعى فيها ، فإننا لانتحمل خرقها إلا لأننا نشعر بأننا ربحنا شيئا ، ما كان ليمكننا الحصول عليه لو أن القانون روعى . وليس هذا إقراراً بوجود قانون آخر : فليس هناك قانون آخر ممكن، وإنما لايعدو الأمر أن يكون إقراراً بأنه فى الشعر -كما فى الحياة- تكون مهمتنا هى أن نستخلص أفضل ما يمكن استخلاصه من وظيفة سيئة . أضف إلى ذلك أنه ينبغي علينا أن نلاحظ أن الوحدات ليست ثلاثة قوانين منفصلة ، وإنما هى أوجه ثلاثة لقانون واحد . ونحن قد ننتهك قانون وحدة المكان على نحو صارخ أكثر ، إذا نحن حافظنا على قانون وحدة الزمان ، أو العكس ؛ وقد ننتهك هذين القانونين إذا نحن راعينا بدقة أكبر قانون وحدة العاطفة .

إننا ، أو أغلبنا ، نبدأ بتحيز لاشعورى ضد الوحدات - أعنى أننا لانعى ذلك العنصر الكبير الموجود فى شعورنا الذى لايعدو أن يكون جهلا وتحيزاً . أعنى أن الشعوب الناطقة بالإنجليزية لها خبرة مباشرة وحميمة بمسرحيات عظيمة تنتهك فيها الوحدات انتهاكا غليظاً ، وربما بمسرحيات أدنى مرتبة تراعى فيها مراعاة أكبر .

أضف إلى ذلك أننا نشعر بتعاطف طبيعى وحتمى ومبرر ، إلى حد كبير ، مع أدب بلادنا ولغتنا : وقد رأينا الوحدات تُفرض علينا ، عندما كنا ندرس المسرح اليونانى أو الفرنسى ، إلى الحد الذى قد نظن معه أن شكلها المسرحى غير المألوف هو الذى يجعلنا لا نأبه لها قدر ما نأبه لمسرحيات شكسبير . يعادل ذلك احتمالا أن نكون لا نأبه لها لأنها تمثل عبقرية شعب أجنبى ولغة أجنبية ، ومن ثم نتحيز ضد الشكل الدرامى . وأعتقد أن مسرحيات شكسبير التى تدنو من مراعاة الوحدات هى ، فى هذا الصدد ، المسرحيات الأفضل . بل إنى خليق أن أذهب إلى حد القول بأن ملك الدانمرك ، حين أرسل هملت إلى إنجلترا ، كان يحاول انتهاك وحدة الحدث : وهى جريمة أسوأ ، بالنسبة لرجل فى مثل مركزه ، من محاولة القتل . وليس ما دعوته وحدة العاطفة سوى مصطلح أكبر قليلا من وحدة الحدث .

ويقول بوتشر فى طبعته لكتاب «الشعر» إن الوحدة تتجلى أساساً على نحوين :

« أولا فى الصلة العلية التى تربط مختلف أجزاء المسرحية - بحيث تتداخل مع الأفكار والانفعالات وقرارات الإرادة والأحداث الخارجية على نحو لاينحل . وثانيا فى حقيقة أن سلسلة الأحداث بأكملها ، إلى جانب كل القوى المعنوية التى تتصادم ،

موجهة إلى غاية واحدة . إن الحدث إذ يتقدم يتقارب عند نقطة محددة . وخيط الهدف الذى يسرى فى تضاعيفه يغدو أكثر اتضاحا . إن كل المؤثرات الثانوية تخضع للحس بوحدة آخذة فى النمو ؛ والنهاية متصلة بالبداية بيقين حتمى ، وفى النهاية نتبين معنى الكل » .

وينبغى أن يكون واضحاً أن مراعاة هذه الوحدة لابد ، إذا أعطينا مواد درامية معينة ، من شأنها أن تكون عالية القيمة فى غير هذا الموقف ، أن تفضى حتما إلى خرق لوحدتى المكان والزمان[1] . أما عن الزمان فإن أرسطو لايعدو أن يلاحظ ، على نحو أقرب إلى العرضية ، أن الممارسة المألوفة للتراجيديا كانت تقصرها ، قدر المستطاع ، على فعل أربع وعشرين ساعة . والكاتب الحديث الوحيد الذى نجح فى مراعاة هذه الوحدة بدقة هو مستر چيمز چويس . وقد فعل هذا دون أن ينحرف عن وحدة المكان إلا انحرافاً طفيفاً ، حيث إن حدثه بأكمله يقع فى مدينة دبلن أو بالقرب منها . ودبلن هى أحد الأسباب المسهمة فى تحقيق وحدة الكتاب بأكمله . غير أن السير فيليپ سيدنى ، الذى كان ظهره ينوء بعبء النقد الإيطالى ، والذى يحتمل ألا يكون قد قرأ أرسطو بالعمق الذى قرأ به كتاب اللاتين والنقاد الإيطاليين هذه القراءة الواسعة ، لم يسرف فى الشوط الذى قطعه إلا قليلاً ؛ فقد كان مصيبا من حيث المبدأ ، وكان معذورا فى لومه لدراما عصره . إن ناقداً أعظم من سيدنى ، وهو أعظم نقاد عصره – بن چونسون – يقول عن حكمة :

« اعلم أنه ما من شئ يمكن أن يفضى إلى الأدب خيراً من فحص كتابات الأقدمين ، وعدم الاعتماد على نفوذهم وحده ، أو حمل كل شئ قالوه محمل التسليم ، شريطة أن تستبعد آفات الحكم والتحدث ضدهم ، كالحسد والمرارة والتسرع والوقاحة والسخرية البذيئة . ذلك أنه إزاء كل ملاحظات الأقدمين ، ثمة خبرتنا الخاصة التى إذا استخدمناها وطبقناها ، كنا أقدر على التعبير عنها . ومن الحق أنهم فتحوا البوابات وشقوا الطريق التى امتدت أمامنا ، ولكن بوصفهم مرشدين لاقادة » .

وفيما بعد يقول :

« فلينل أرسطو وغيره من الاحترام ما هم جديرون به . غير أنه إذا وسعنا أن نقوم بمزيد من الاكتشافات للصدق والملاءمة ، فلم يحسدوننا ؟ » .

(١) يعتبر كاستلڤترو عادة هو السند فى وحدة المكان . وليس هذا المفهوم ، بطبيعة الحال ، بالمفهوم الأرسطى .

وقد كان من الطبيعي لعضو فى دائرة كونتيسة پمبروك يكتب بينما الأدب الشعبى مازال فى معظمه همجيا ، أن يكون أكثر تخوفا وأقل تسامحا من بن چونسون الذى كان يكتب قرب نهاية أيامه ، وثمة ماض خلاق من ورائه ، يستعرض عمله الخاص العظيم . لست أدعى أن نقد سيدنى قد أثر في الشكل الذى اصطنعته المسرحيات الشعرية التالية أكثر مما فعل جريڤل ، مثلاً ، أو دانيل ، أو ألكسندر . إن الطريق الرئيس الذى كان يمكن لدائرة كونتيسة پمبروك أن تؤثر ، من خلاله ، فى مجرى الشعر الإنجليزى هو تأثير سپنسر المدين العظيم . وقد مارس سپنسر تأثيراً عظيماً فى مارلو ، وكان مارلو أول من بيَن ما يمكن عمله بالشعر المرسل في قصيدة طويلة . ويلوح لى تأثير سپنسر كبيرا إلى الحد الذى يخلق بى معه أن أقول إننا ماكنا لنحصل ، بدونه ، على أرهف تطورات الشعر المرسل ، وينبغى أن يكون مثل هذا الاشتقاق ، فى حد ذاته ، كافيا لاستنقاذ أصدقاء كونتيسة پمبروك وأقاربها من غمرة النسيان ، وكافيا لتكريم جهودهم النقدية ، ورفعهم من عار الانتماء إلى طائفة هواة الفنون الأثرياء النبيلى المحتد ، أو المعضدين لكلاسية صعبة الإرضاء عقيمة ، معادين للتنوير .

حسبنا هذا عن المشكلتين الحقيقيتين ذواتى التشويق الخاص اللتين نالتا اهتمام النقاد الإليزابيثيين : مشكلة الشكل المسرحى ومشكلة تكنيك النظم . أما عن البدعة التى وضعها سيدنى ، ومديحه للشعر وللشاعر ، فذاك ما سأقول عنه المزيد عندما أصل إلى مقارنته بامتداح شلى للشاعر ، وكذلك – إن جاز لى أن أقول ذلك – رسمه على يدى ماثيو أرنولد . إن پتنام ووب يلعبان دور الجوقة لسيدنى ، وهما يكرران علينا القول إن الشعر صناعة ويذكراننا بأن كلمة τοιεiv معناها يصنع – وتزجى التحيات بالفم إلى « المحاكاة الأرسطية » ، ولكن لا يلوح أن أحداً من كتاب الحقبة قد تغلغل ، على نحو عميق ، فى فكرة المحاكاة . وتشوه آراء أفلاطون وأرسطو ، بوصفها منتخبات إعلان حصيف من مراجعة كتاب . ويريدناوب أن نعتقد أن أفلاطون وأرسطو متحدان فى افتراضهما أن « كل حكمة ومعرفة متضمنة ، على نحو صوفى ، فى تلك الغريزة الإلهية التى ظنا أن النبى Vates عندهما موحى إليه بها» . وتُستغل فكرة الوحى الإلهى إلى أقصى حد ممكن ؛ فالشاعر يعبر عن كل من الحكمة الإلهية والدنيوية ، ويمارس تأثيراً خلقيا . ونجد أن « المحاكاة » تبرز هنا مرة أخرى . وأخيراً ، فإن الشاعر يمنح البهجة ويساعد مادياً ، من الناحية العملية ، على الحفاظ على مستوى الثقافة والرقى به . ما من بلاط تكتمل أمجاده بدونه ، وما من شعب عظيم ما لم يكن له شعراؤه . وتسرى في أحاديث سيدنى وپتنام ووب بعض ملاحظات ماضية . وإن

كلمة يتنام التمهيدية عن الكلام لبالغة التشويق . لست معنيا بهذه المقالات ولا بالظروف التى ظهرت فيها ، برغم أنه قد يكون لى أن أتقدم ، عبوراً ، بكلمة شكر إلى جوسون ، لأن مقالته « مدرسة الامتهان » استثارتها . ومهما يكن من أمر ، فإنه يجدر بنا أن نتذكر أن هذه الرسائل النقدية قد ظهرت قبل بداية العصر العظيم، على وجه التحديد ، بحيث إنها إذا كانت علامة على شئ فهى علامة على النمو لا الاضمحلال .

وفى هذه الاندفاعات البسيطة نجد ، على شكل جنينى ، القضايا النقدية التى قدر لها أن تناقش فيما بعد بزمن طويل . إن الحديث عن الشعراء بوصفهم صانعين وملهيين لايحملنا إلى بعيد . ولاينبغى أن يلح على فكرة الإلهام هذه بحيث تُحمل على معناها الحرفى ، بيد أنها تنم على بعض إدراك لهذا السؤال: «ما مضمون الشعر ؟» . وبالمثل نجد أنه عند الحديث عن الشعر فى هدفه الخلقى العالى تظهر قضية العلاقة بين الفن والأخلاق. وأخيراً فإن التأكيدات البسيطة القائلة بأن الشعر يمنح بهجة عالية، ويحلى المجتمع ، تتضمن شيئا من الوعى بمشكلة علاقة القصيدة بالقارئ ، ومكان الشعر فى المجتمع . ذلك أنك إذا بدأت مرة ، فلن يمكنك أن تتوقف . وقد بدأ هؤلاء الناس قبل أن يظهر شكسبير .

وسأكون قد تحدثت فى غير طائل ، إذا كنت قد ولدت انطباعا بأنى أهدف ، ببساطة ، إلى تأكيد أهمية مجموعة مهملة، أو الأحرى أبخس قدرها، من رجال الأدب ، يُفترض فى ذوقهم أنه كان مضاداً لذوق عصرهم . ولو كان ذلك هو هدفى ، لاصطنعت خطة فى المعالجة مختلفة ، ولعالجتهم بوصفهم أفراداً متعددين ، ولقلت شيئا – على وجه الخصوص – عن أهمية چون ليلى الخاصة فى تطوير النثر الإنجليزى والملهاة بمعناها الأمثل . لقد كان هدفى ، بالأحرى ، هو أن أحدد علاقة التيارات النقدية بالتيار العام للنشاط الخلاق ، ونحن نجد أن بعض هؤلاء الكتاب يمكن تجاهلهم فى ذلك الشكل من المسح التاريخى الذى لايعنى بحركة الأدب فى مجموعها ، وإنما – على أدنى المستويات – بمجرد الصلاحية للقراءة ، والذى يهدف إلى أن يوقفنا على الأعمال التى مازال بمستطاعنا أن نستمتع بها ، ويؤكد الكتب التى وجد الناس أنه يجدر بهم أن يستمروا فى قراءتها ، ومازالت ذات قيمة لنا ، بغض النظر عن وضعها التاريخى . إن أعمال السير فيليب سيدنى ، إذا استثنينا بضع سوناتات ، ليست من بين تلك الأعمال التى يسع المرء أن يعود إليها ، من أجل الترويح الباقى ، وإن (قصته المسماة) «أركاديا» لمن صروح الإملال . بيد أنى قد رغبت فى أن أؤكد أنك عندما تنظر إلى تلك الحقبة ، مهتما بتطور وعيها النقدى فى الشعر ونحوه ، فلن يمكنك أن تفصل مجموعة

من الناس عن أخرى ، ولن يمكنك أن تضع خطا وتقول : ها هنا ماء آسن ، وهنا التيار الرئيس . وفى الدراما يلوح أن لدينا ، من ناحية ، كل بنية رجال الأدب تقريباً ؛ وهم حشد من الدارسين جاءوا من أوكسفورد وكامبردج لكى يكسبوا عيشا متواضعا فى لندن ؛ رجال ذوو موهبة وذوو خصاصة ، مستيئسون تقريباً. ولدينا -من ناحية أخرى- جمهور يقظ طلعة شبه همجي ، مولع بالجعة والبذاءة ، يشتمل على كثيرين من نفس ذلك الطراز من الناس الذى يلتقى به المرء فى المسارح المحلية البعيدة اليوم ، يلتمس تسلية رخيصة ينتشى لها وجدانه ، وتوقظ روحه ، وتشبع حب استطلاعه . وبين المسلين ومتلقى التسلية ثمة تجانس أساس فى العنصر ، وحس الفكاهة ، وحس الصواب والخطأ . إن أسوأ غلطة يمكن للشعر أن يرتكبها هى أن يكون بليداً . وقد كان الكتاب المسرحيون الإليزابيثيون ينقَذون ، إن قليلا وإن كثيراً ، من البلادة ، أو يُدفعون دفعاً إلى الحيوية ، بحكم ضرورة أن يكونوا مسلين . لقد كان معاشهم يعتمد على ذلك ، وكان عليهم أن يسلوا أو أن يتضوروا جوعاً .

عصر دريدن

(٢ ديسمبر ١٩٣٢)

كنت معنيّاً ، في محاضرتي السابقة ، بالعقل النقدى الإليزابيثى وهو يعبر عن ذاته قبل أن يُكتب القسم الأكبر من الأدب العظيم لذلك العصر . وبين أبنائه ودريدن يقع عقل نقدى واحد عظيم هو عقل شاعر عظيم يلوح أن كتاباته النقدية تنتمى إلى نهاية هذه الحقبة تحديداً . ولو كنت قد عاملت آراء بن چونسون باحترام كامل ، لأدنت نفسى إذ أتحدث أو أكتب أساساً . ذلك انه يقول صراحة « إن الحكم على الشعراء هو هبة الشعراء وحدهم ؛ ولست أعنى كل الشعراء بل أفضلهم» . ومع ذلك فعلى الرغم من أنى لست شاعراً جيداً بما يكفى لأن يؤهلنى للحكم على بن چونسون ، فقد حاولت حقّاً أن أفعل ذلك ؛ ولا أستطيع الآن أن أزيد الأمر سوءاً . فبين سيدنى وكامپيون فى الجزء الأخير من القرن السادس عشر وبن چونسون وهو يكتب قرب نهاية حياته ، تقع أعظم حقبة فى تاريخ الشعر الإنجليزى ؛ وإن نضج الذهن الإنجليزى فى هذه الحقبة لتشهد به قراءة رسائل سيدنى ومعاصريه ، ثم «اكتشافات» بن چونسون . لقد سمى «الاكتشافات» « أخشاباً » أيضاً ؛ وإنها لأخشاب فيها الكثير من الفروة التحتية والأخشاب الميتة ، ولكن فيها أيضاً أشجاراً حية . ولايعدو بن چونسون ، فى بعض المواضع، أن يعبر بأسلوب أرشد عن الأقوال المتداولة نفسها. (إنه يقول) عن الشعر :

« إن دراسته (إذا صدقنا أرسطو) تقدم للإنسانية قاعدة معينة ، ونموذجاً للعيش على نحو حسن وفى سعادة ، وتوجهنا إلى كل الوظائف المتمدينة فى المجتمع . وإذا صدقنا « تلى » فإنه يغذى ويرشد شبابنا ، ويبهج شيخوختنا ، ويزين أحفادنا ، ويريحنا فى عثار حظنا ، ويسلينا فى البيت ، ويصاحبنا فى الخارج ، ويسافر معنا ، ويراقب ، ويقسم أوقات جدنا ولهونا ، ويشارك فى ملاهينا الريفية وتلهياتنا ، بقدر ما خاله أحكم الناس وأعلمهم السيدة المطلقة على الآداب ، وأقربها إلى الفضيلة » .

إن هذه القائمة بمزايا الشعر ، وبإشاراتها الشرطية إلى أرسطو وتلى ،تتميز بتفرد جيل قريب من مونتينى ، وليست أكثر إقناعاً من منشور دورى عن أدوية مرخص بها . وإنها لتتسم ببعض الإيجاز الثقيل الذى نجده لدى فرانسيس بيكون . فبعد المزايا الحديثة التى يمكن استخلاصها من الشعر ، نجد التأكيد القائل بأن الشعر

يمنح المتعة أو ، كما يقول ، يقودنا بيد الفعل ، وذلك ببهجة فاتنة ، وعذوبة لاتصدق . إن القضايا المتضمنة هنا هى ، كما قلت قرب نهاية محاضرتى الأخيرة ، من تلك القضايا الأساسية فى النقد ؛ وقد صاغها بن چونسون بأسلوب أنضج من أساليب النقاد الذين كانوا يكتبون فى شبابه ، ولكنه لم يتقدم بالبحث . إن سلطة الأقدمين وموافقة تحيزاتنا كافيتان . وإنما الأحرى أن بن چونسون فى نقده - ولا أعنى هنا نقده للكتُاب الأفراد قدر ما أعنى نصيحته لممارس الكتابة - قد حقق التقدم . إنه يتطلب فى الشاعر أولاً «جودة الفطنة الطبيعية» ؛ و « إلى جانب هذا الكمال فى طبيعة شاعرنا ، نتطلب ممارسة لتلك الأجزاء ، وممارسة كثيرة » . أما مطلبه الثالث من الشاعر فيبهجنى بوجه خاص : «إن المطلب الثالث فى شاعرنا ، أو صانعنا ، هو المحاكاة ؛ أعنى أن يتمكن من تحويل مواد أو ثروات شاعر آخر إلى استخدامه الخاص» . وعندما نأتى إلى قطعة تبدأ بـ « عند الكتابة ينبغى أن يراعى الابتكار والعرف الجارى » ، فقد يكون لنا ، إذا كنا قد قرأنا بعض نقاد تالين ، أن ننتظر أكثر مما نحصل عليه . ذلك أنه على قدر فهمى لبن چونسون ، فإنه لايعنى أكثر من أنك قبل أن تشرع فى الكتابة ، ينبغى أن يكون لديك ما تكتب عنه ؛ وهى حقيقة جلية ، كثيراً ما يتجاهلها من يحاولون أن يتعلموا الكتابة ، وبعض من يحاولون أن يعلِّموا الكتابة . بيد أننا عندما نقارن مثل هذه القطع من بن چونسون بالقطعة التى أوردتها من دريدن فى محاضرتى الأولى ، نشعر أننا نلتقى فى دريدن للمرة الأولى برجل يتحدث إلينا . إنها مأخوذة من مقالة نقدية كتبها دريدن قبل أن يكتشف حقيقة كيف يكتب الشعر ، ولكنها شئ بالغ الاختلاف عن أن يكون توسلاً إلى الأقدمين ؛ فهى ، فى الحق ، تحليلية . وسأجرؤ على إيرادها مرة أخرى ، بهدف فحصها فحصاً أوثق :

«إن أول توفيق لخيال الشاعر هو الابتكار ، بمعناه الأمثل، أو العثور على الفكر . وثانى توفيق هو التوهم ، أو تنويع ذلك الفكر أو اشتقاقه أو ضياغته كما يصوره الحكم - على النحو الأمثل - الموضوع . وثالث توفيق هو طريقة الإلقاء ، أو فن إلباس ذلك الفكر وتحليته ، كما يوجد ويتنوع ، فى كلمات ملائمة ، ذات دلالة ، رنانة . أما سرعة الخيال فتتمثل فى الابتكار ؛ وأما الخصب ففى التوهم ؛ وأما الدقة ففى التعبير» .

إن « العثور على الفكر » لا يعنى العثور على كراس من الحكم المأثورة ، أو البدء بملخص لما نزمع أن نصوغه شعراً ، والعثور على « فكرة » يتعين فيما بعد «إلباسها وتحليتها» ، وذلك إذا فسرنا الاستعارة تفسيراً أقرب إلى الحرفية ؛ وإنما هو

يواصل الشروع في أي قطعة من الكتابة التخيلية . وليس هذا بحثاً عن موضوع يمارس «الخيال» عليه ، عند العثور عليه ، إذ أنه يجمل بنا أن نلاحظ أن « الابتكار » هو اللحظة الأولى في عملية لايطلق دريدن اسم الخيال إلا على مجموعها ، ولايراسل وصف شكسبير للخيال في «حلم ليلة صيف»، ذلك الوصف المشهور والجدير بالإعجاب، ما هو أقل من مجموعها . ولا يلوح لي أن « الابتكار » بالمعنى الذي يستخدمه دريدن هنا قد غطاه « المعجم الإنجليزي الجديد » كما ينبغي ، وهو الذي يورد هذه القطعة ذاتها تأييداً للتعريف التالي : « ابتكار موضوع أو فكرة أو طريقة للمعالجة ، وذلك بإعمال العقل أو الخيال » . إن كلمتي «العقل أو الخيال» تلوحان لي تهرباً من السؤال : ذلك أنه إذا كان ثمة تفرقة واضحة بين الابتكار بإعمال العقل والابتكار بإعمال الخيال ، فإننا نغدو بحاجة إلى تعريفين اثنين : وإذا لم يكن ثمة فرق بين الابتكار العقلي والابتكار التخيلي ، فإنه لايمكن أن يكون ثمة كبير اختلاف بين الخيال والعقل ، وبين أن دريدن إنما يتحدث صراحة عن الخيال لا العقل . أضف إلى ذلك أن كلمة «ابتكار» توحي بالوضع المتعمد (لعناصر) من واقع المواد الموجودة ، على حين أعتقد أن « الابتكار » عند دريدن يشمل الانبثاق المفاجئ لبذرة قصيدة جديدة ، ربما كان مجرد حالة شعورية . ومن المحقق أن « الابتكار » عنده اكتشاف trouvaille ؛ ويمثل التوهم التنميق الواعي للمعطَى donnée الأصلي – وإني لأوثر ألا أطلق على ما يعثر عليه الابتكار اسم « الفكرة » . كذلك يغطي التوهم ، فيما أعتقد ، التوحيد الواعي والمتعمد لعدة ابتكارات في القصيدة الواحدة ؛ وهو ما يدعوه دريدن « تنويع تلك الفكرة واشتقاقها أو صياغتها » . إن « التنويع » و «الصياغة» واضحان فيما أظن ، أما الاشتقاق فأصعب . وأعتقد أن التعريف ٣ ب في الـ « م . ا . ج » (المعجم الإنجليزي الجديد) يدنو منه : « أن يمد من طريق فروع أو تعديلات» . إن التوهم نشاط للخيال أكثر منه للذهن ، ولكنه جزئياً – بالضرورة – نشاط عقلي ، قدر ما هو « صياغة للفكر كما يصوره الحكم على النحو الأمثل » . ولايضمر دريدن ، بالضرورة ، فيما أعتقد أن « ثالث توفيق » للخيال الشعري وهو « طريقة الإلقاء » فعل ثالث ؛ أعني أن فعل العثور على الكلمات المثلى ، و « إلباس » الفكر « وتحليته » لا يبدآن إلا بعد اكتمال عمل الخيال . وفي التوهم يلوح لي أن العثور على الكلمات قد بدأ حقّاً ، بمعنى أن التوهم لفظي جزئياً ، ومع ذلك فإن عمل الإلقاء – «الإلباس والتحلية في كلمات ملائمة ، ذات دلالة ، رنانة » – هو آخر عمل يكتمل . لاحظ أن كلمة « رنانة » هنا تعني ما

يحتمل أن ندعوه ، على النحو التقريبى نفسه ، «موسيقية» ؛ أى العثور على الكلمات ، وترتيب الكلمات المعبرة عن الحالة النفسية الكامنة ؛ وهو ما ينتمى إلى الابتكار .

(إن بيت شكسبير العظيم فى مسرحية «الملك لير» :

قط ، قط ، قط ، قط ، قط

لفى مثل رنين بيت پو ، الذى كان أرنست دوسون معجباً به :

(القيثار ، والبنفسجة ، والكرمة) .

إننا معرضون ، فيما أظن ، لأن نبخس تحليلات دريدن النقدية حقها بافتراضنا أنها لاتنطبق إلا على نوع الشعر الذى كتبه هو نفسه ؛ وبهذا يفوتنا معناه ، كما فى استخدامه لكلمة « الابتكار » . وحتى إذا لاح لنا شعر دريدن من طراز خاص أو - كما لاح لكثيرين - من طراز لا شاعرى على نحو فريد ، فإنه لا حاجة بنا إلى أن ننتهى إلى أن عقله كان يعمل على نحو مختلف تماماً عن سائر الشعراء فى حقب أخرى . وإنه لينبغى علينا أن نذكر ذوقه الشامل والقادر على التمييز فى الشعر .

ولا حاجة بى - فيما أظن - إلى أن أورد هنا مرة أخرى تلك القطعة من كولردچ ، التى أوردتها بوصفها مقابلة لقطعة دريدن ، حيث إنى لا أنوى أن أفحصها على مثل هذا النحو الضيق ؛ وستكونون قد لاحظتم حسه الأشد تطوراً بتاريخ الكلمات . ولست على يقين من أن تحليل كولردچ مُرض كتحليل دريدن ؛ فالتفرقة أبسط من اللازم . وإن جملته الأخيرة : « إن لملتون ذهناً تخيلياً بدرجة عالية، ولكاولى ذهن توهمى بدرجة عالية» ، ينبغى أن تكون كافية لإثارة الشك؛ فهى تمثل مجرى من النقاش يلوح مغرياً . فأنت تؤكد تفرقة ، وتختار كاتبين يمثلانها ، بما يرضيك ، وتتجاهل الأمثلة السلبية أو الحالات الصعبة . ولو كان كولردچ قد كتب : «لقد كان لسپنسر ذهن تخيلى بدرجة عالية ، وكان لدن ذهن توهمى بدرجة عالية» ، لما لاح تفوق الخيال المفترض على التوهم مقنعاً على هذا النحو المباشر . لم يكن كاولى فقط ، وإنما كان كل الشعراء الميتافيزيقيين ذوى أذهان بالغة التوهم . ولو أنك أزلت التوهم ، ولم تترك إلا الخيال ، بالمعنى الذى يلوح به أن كولردج يستخدم هذين المصطلحين ، لما كان لديك شعر ميتافيزيقى . إن التفرقة بينهما هى بوضوح تفرقة فى القيمة ؛ ومصطلح « التوهم » يصير ، فى الواقع ، انتقاصياً ، لاينطبق إلا على النظم البارع الذى لاتميل إليه .

وبين دريدن ووردزورث وكولردچ نجد أن الذهن النقدى العظيم الوحيد هو ذهن جونسون . فبعد دريدن وقبل جونسون ثمة الكثير من النقد العادل ، ولكن ليس هناك ناقد عظيم . وتدنى الأذهان العادية عن مستوى الأذهان العظيمة أشد اتضاحاً ، على نحو موجع ، فى تلك التدريبات المتواضعة للذهن ، التى تحتاج إلى حسن إدراك عام وإلى حساسية ، منها فى إخفاق تلك الأذهان فى الارتقاء إلى أعلى سبحات العبقرية . وأديسون مثال جلى لهذا الافتقار المربك إلى الامتياز ، وإنه لمن أعراض العصر الذى أعلن عنه . إن الاختلاف بين مزاج القرن الثامن عشر ومزاج القرن السابع عشر اختلاف عميق ؛ فها هو ذا ، على سبيل المثال ، أديسون يتحدث عن الموضوع الذى استمعنا فيه إلى دريدن وكولردچ ، موضوع الخيال :

« قليلة فى اللغة الإنجليزية هى الكلمات التى تستخدم على نحو فضفاض وغير محصور كما تستخدم كلمتا التوهم والخيال ، وعلى ذلك فقد خلتُ أن من الضرورى أن أثبت وأقرر فكرة هاتين الكلمتين ، حيث أنتوى استخدامهما فى خيط خواطرى التالية ، حتى يفهم القارئ ، على الوجه الصحيح ، كنه الموضوع الذى أتقدم للحديث عنه »[١] .

وربما كان من الخير أن أحذركم بقولى إن أديسون كاتب أشعر نحوه بشئ قريب جداً من النفور . ويلوح لى أنه حتى فى هذه الكلمات القليلة يتبدى تباهى الرجل وتعاظمه . وفى عصر تهاوت فيه الكنيسة إلى درجة من القبح لم تصل إليها من قبل ولا من بعد كان أديسون واحداً من أشد الحلى ملاءمة؛ فقد كان يمتلك الفضائل المسيحية، وكان يمتلكها كلها بالترتيب الخاطئ ؛ فقد كان التواضع هو آخر فضائله . ولقد يلوح من هذا الحديث عن « التوهم » و « الخيال » أن أديسون لم يقرأ قط - أو بالتأكيد لم يتدبر - ملاحظات دريدن حول هذا الموضوع . ولست أشعر - على أية حال - بأننى على يقين من أن هذا الربط بين التوهم والخيال ، من جانب أديسون ، لم يلفت نظر كولردچ ويوجهه إلى عملية التفرقة بينهما . فعند دريدن كان «الخيال» هو عملية الإبداع الشعرى بأكملها ، التى كان التوهم عنصراً من عناصرها . إن أديسون يشرع فى أن « يثبت ويقرر » فى هذه المقالة فكرة هاتين الكلمتين ، ولكنى لا أستطيع أن أجد أى تثبيت أو تقرير لكلمة « التوهم » فى هذه المقالة أو المقالات التى تلتها عن الموضوع ؛ فهو مشغول تماماً بالخيال ، وفى المحل الأول ، بالخيال البصرى ، بالخيال البصرى لا

(١) ذا سبكتيتور (المتفرج) ، ٢١ يونيو ، ١٧١٢ ، العدد ٤١١ .

غير ، بحسب تعريف السيد لوك له : وهذا دين يسارع إلى الإقرار به ؛ فهو يشهد شهادة جميلة بالحقائق العملية التي أقرها لوك. ولكن وا أسفاه! فالفلسفة ليست علماً ، ولا النقد الأدبي كذلك ، وإنه لخطأ أولى أن نظن أننا قد اكتشفنا قوانين موضوعية لما لا نعدو أن نكون فرضناه من طريق تشريع خاص .

ومن الغريب أن نجد فكرتي البهجة والإرشاد القديمتين ، اللتين كان القرن السادس عشر يدافع بهما عن الشعر ، تبرزان مرة أخرى في صورة مميزة لعصر أديسون ، ولكن دون أي مزيد من العمق في المعنى . ويلاحظ أديسون أن :

« الرجل ذا الخيال المهذب ينعم بكثير من المسرات التي لايستطيع السوقة أن يتلقوها : فهو قادر على أن يتحدث إلى صورة ، وأن يجد رفيقاً أنيساً في تمثال . وهو يلتقي بتجدد خفي في وصف من الأوصاف : وكثيراً ما يجد في منظر الحقول والمروج من الرضاء أكثر مما يجده غيره في الامتلاك » .

إن مواضع توكيد القرن الثامن عشر كاشفة ؛ فبدلاً من رجل البلاط نجد رجل الخيال المهذب . وإني لإخال أن أديسون هو ما يخلق بالإنسان أن يدعوه رجلاً مهذباً : أو قد يكون للمرء أن يقول : إنه ليس أكثر من رجل مهذب . إن فكرته المزكِّية للخيال ، لأنه يمكنك من أن تستمتع بتمثال أو قطعة من الممتلكات ، دون أن يتعين عليك أن تضع يدك في جيبك لكي تدفع ثمنه ، هي فكرة بالغة التوفيق بالتأكيد . وعلى الرغم من تهذيبه ، فإن رأيه بالغ السوء فيمن ليسوا متمدينين :

« ثمة بالتأكيد مجموعة بالغة القلة هي التي تعرف كيف تكون كسولة وبريئة ، أو لديها تذوق لأي مسرات ليست بالإجرامية » .

وقد يكون لنا أن نضيف : قل ذلك لمن لا يجد عملاً .

إن فحص أديسون ، على وجه الخصوص ، يمكن أن يُترك للسيد سينتسبري الذي نجد أن كتابه «تاريخ النقد» مبهج دائماً ، ونافع بعامة ، وصائب في أكثر الأحيان . ولم أذكر أديسون ، على أية حال ، لمجرد التهكم به ؛ فالشيئ الشائق والملائم ملاحظته في أديسون ليس مجرد التدهور ، وهو تدهور في المجتمع ، وإنما هو تغير شائق . وفي السلسلة من المقالات نفسها عن الخيال يقول :

«قد يجمل بنا هنا أن نرى كيف يحدث أن عدة قراء يعرفون جميعاً اللغة نفسها ، ويعرفون معنى الكلمات التي يقرؤونها ، يكون تذوقهم – برغم ذلك – مختلفاً للأوصاف نفسها » .

ولا ينجح أديسون فى إرداف هذا السؤال البالغ الأهمية بأى إجابة بالغة الأهمية، ولكنه موح بوصفه أول وعى بمشكلة التوصيل . وإن مناقشته لطبيعة الخيال بأكملها ، مهما تكن عقيمة لأغراض النقد الأدبى ، لهى محاولة بالغة التشويق لبلوغ علم جمال عام . إن أى مسألة تنتهى إلى أن تكون موضوع فحص مفصل ، وجهد متخصص ، قد تسبقها ، مثل حدوث أى تطورات مهمة ، تخمينات عفوية من هذا النوع ، ليست نتيجة مباشرة لنتائج مثمرة ، ولكنها تومئ إلى الاتجاه الذى يتحرك فيه الذهن .

وعلى الرغم من أن أديسون شاعر أضعف من أن يقارن ، بالمعنى الدقيق ، بسائر النقاد الذين ذكرتهم أو يتعين علي أن أذكرهم ، فإنه يكتسب أهمية من كونه ممثلاً ، تماماً ، لعصره . إن تاريخ كل فرع من النشاط الذهنى يقدم السجل نفسه لتضاؤل انجلترا منذ عصر الملكة آن . ليس الذهن ، وإنما شئ أعلى من الذهن ، هو الذى دخل – لمدة طويلة – فى مرحلة خسوف ، وحتى الآن لم يخرج هذا الجرم المنير ، مهما أطلقنا عليه من أسماء ، من وراء غيومه الدنيوية الحاجبة كلية . كان عصر دريدن لايزال عصراً عظيماً ، وإن بدأ يعانى موتاً فى الروح ، على نحو ما يظهر من جنوح أوزان نظمه إلى الخشونة . وبمجئ عصر أديسون سقط اللاهوت والدين والشعر ، عميقاً ، فى نوم شكلى . من المحقق أن أديسون كاتب للطبقة الوسطى ، وديكتاتور أدبى بورجوازى . لقد كان محاضراً شعبياً وعنده أن الشعر يعنى البهجة والتهذيب على نحو جديد . وقد حدد چونسون هنا ، على نحو يدعو إلى الإعجاب ، الاختلاف بين دريدن وأديسون بوصفهما موجهين للذوق :

« وقبل ذلك بسنوات ليست بالكثيرة ، كان دريدن ينثر النقد فى مقدماته ، غير باخل ؛ غير أنه على الرغم من تنازله أحياناً لكى يكون مألوفاً بعض الشئ ، كانت طريقته – على وجه العموم – أشد مدرسية من أن تلائم من تعلموا المبادئ ، ووجدوا من العسير فهم معلمهم . كانت ملاحظاته موضوعة لمن يتعلمون الكتابة ، أكثر منها لمن لم يكونوا يقرأون إلا لأجل التحدث » .

«كان ثمة حاجة الآن إلى معلم كأديسون الذى كانت ملاحظاته، نظراً لسطحيتها ، قابلة لأن تفهم بسهولة ، ونظراً لعدالتها قابلة لأن تعد الذهن لمنجزات أكبر . ولو أنه قدم «الفردوس المفقود» إلى الجمهور بكل جلال المذاهب وصرامة العلم ، لكان من المحتمل أن ينال النقد الاعجاب ، ومع ذلك تظل القصيدة موضوع إهمال . غير أنه بمداهنته الزمن وباتباعه أساليب التيسير والتبسيط ، جعل ملتون (شاعراً) أثيرا فى كل مكان ، يظن قراء كل طبقة أنه من اللازم أن يستمتعوا به » .

ومن الواضح أن الحقبة التى كان قراء أى طبقة فيها يظنون أن من اللازم أن يستمتعوا بـ «الفردوس المفقود» كانت لاتزال حقبة غير أمية . غير أن التصنيف المألوف لدريدن وأديسون وجونسون معاً ، بوصفهم نقاداً في العصر الأوغسطى ليفشل في أن يبين - على نحو كاف - اختلافين اثنين : هما التدهور الروحي فى المجتمع ، فى حقبة ما بين الاثنين الأولين ، والعزلة الملحوظة للثالث - ومن المحقق أن تورية ساخرة لاشعورية هى التى تجعلنا نتحدث عن « عصر دريدن » أو عن « عصر أديسون » . ويلوح لى أن جونسون الذى كان وحيداً فى حياته ، كان أكثر وحدة فى وجوده الذهنى والمعنوى ؛ بل إنه لم يكن فى مقدروه أن يحبّ كثيراً شعر عصره ، الذى نجد أن المعجبين بالقرن الثامن عشر الآن « يخالون أنه من الضرورى أن يستمتع به المرء » . وأنه وإن كان أكثر من عادل فى موقفه من كولينز ، لم يكن أكثر من قاس على جراى . وإني لمقتنع بأنه ، هو نفسه ، كان متفوقاً عليهما ، بوصفه شاعراً ، لا من حيث الحساسية ، ولا من حيث البراعة العروضية ، ولا من حيث ملاءمة العبارة ، وإنما من حيث قدرته على السمو بالأخلاق ؛ وهى قدرة لاتقصر كثيراً عن بلوغ الجلال .

إن الكتابات التى من نوع «سير الشعراء» لجونسون ، ومقالته عن شكسبير ، لاتفقد شيئاً من دوامها ، وذلك إذا أخذنا فى حسباننا أن كل جيل ينبغى أن يقوم بتقويمه الخاص لشعراء الماضى فى ضوء ما ينجزه معاصروه وأسلافه القريبون . فنقد الشعر يتحرك بين حدين متطرفين ؛ إذ نجد من ناحية أن الناقد قد يشغل نفسه كثيراً بمتضمنات القصيدة أو بعمل شاعر واحد - متضمناته المعنوية والاجتماعية والدينية وغير ذلك - إلى الحد الذى يغدو الشعر معه مجرد نص للحديث . وهذا هو اتجاه النقاد الأخلاقيين فى القرن التاسع عشر ، الذى كان لاندور استثناء بارزاً منه . أو إذا أنت أمسكت بـ «الشعر» أكثر مما ينبغى ، ولم تتخذ موقفاً مما يقوله الشاعر ، فستجنح إلى أن تفرغه من كل دلالة . أضف إلى ذلك أن ثمة حداً فلسفيًا لايجمل بك أن تتعداه إلى أبعد مما ينبغى أو أكثر مما ينبغى ، إذا أردت أن تظل محتفظاً بوضعك ناقداً ولم تكن على استعداد لأن تلوح فى صورة الفيلسوف أو الميتافيزيقى أو عالم الاجتماع أو عالم النفس بدلاً من الناقد . وجونسون ، من هذه النواحى ، نموذج للنزاهة النقدية ؛ فهو ، فى نطاق حدوده ، واحد من أعاظم النقاد ؛ وهو ناقد عظيم جزئيًا لأنه يظل فى نطاق حدوده . وأنت عندما تعرف ما هذه الحدود ، تعرف كذلك أين تقف . وإذا أخذنا فى حسباننا كل المغريات التى يتعرض لها المرء عندما يحكم على كتابات معاصريه ، وكل التحيزات التى يتعرض المرء لإغراء الانغماس فيها عندما يتقدم

للحكم على كتاب الجيل السابق لجيله مباشرة ، فإنى أعد كتاب چونسون «سير الشعراء» آية من آيات العدل فى الحكم . إن أسلوبه لا يبلغ من كمال الشكل ما يبلغه بعض كتاب النثر الآخرين فى عصره ؛ فهو كثيراً ما يلوح أشبه بكتابات رجل أشد تعوداً على الحديث منه على الكتابة . وهو يلوح فى صورة من يفكر بصوت عال ، وأنه قصير النفس ، أكثر مما يتسم بوقفات المؤرخ والخطيب الطويلة . ولكن نقده مفيد فى مواجهة السرف الدوجماطيقى للقرن الثامن عشر - وهو سرف انغمست فيه فرنسا أكثر مما انغمست فيه إنجلترا - مثلما هو مفيد فى مواجهة التزلف الزائد إلى الشعراء الأفراد - بمزاياهم وعيوبهم على السواء . وسوف نجد فى القرن التاسع عشر بدعاً كثيرة كثيرة نتأملها ، ويجهر بها نقاد لايمارسون النقد قدر ما يستخدمونه فى أغراض أخرى . لقد ظل الشعر ، فى نظر چونسون ، شعراً وليس شيئاً آخر . ولو أنه عاش فى الجيل التالى لجيله لاضطر إلى أن ينظر بعمق أكبر فى الأسس ، ولما تمكن - نتيجة لذلك - من أن يترك لنا مثالاً لما ينبغى أن يكون النقد عليه فى حضارة لاحاجة بها إذ هى مستقرة ، ومادامت باقية ، إلى أن تبحث فى وظائف أجزائها .

وردزورث وكولردج

٩ ديسمبر ١٩٣٢

إنه لمن الطبيعي ، ومن المحتم في مثل هذه المراجعة السريعة والسطحية ، أن نتناول نقد وردزورث وكولردچ معاً . غير أنه ينبغي علينا أن نستبقى فى أذهاننا لامدى الاختلاف بين هذين الرجلين فحسب ، وإنما أيضاً مدى اختلاف الظروف والدوافع التى حدّت بكل منهما إلى إنشاء أعماله النقدية الرئيسية . لقد كتب وردزورث « تصدير للمواويل الغنائية » وهو شاب ما يزال ، وحين كان أمام عبقريته الشعرية الكثير كى تحققه . أما كولردچ فقد كتب «سيرة أدبية» Biographia Litteraria فى مرحلة متأخرة من حياته ، حين كان الشعر - باستثناء مرثيته الوجيزة والمؤثرة لشبابه الضائع - قد هجره ، وحين كانت النتائج الوبيلة لتحلله الطويل وفقدانه قواه فى الميتافيزيقا الاستشرافية تفضى به إلى حالة من السبات . ولست معنيّاً هنا بعلاقة فكر كولردچ بالتطور اللاهوتى والسياسى الذى تلاه . فكتاب «سيرة» Biographia هو وثيقتنا الرئيسية ، ويتصل به قطعة من شعره الرسمى تكاد ، بكشفها الحار عن الذات ، أن ترقى إلى مقام الشعر العظيم ، وأعنى بها قصيدته « الانقباض : أنشودة » :

أتى على حين من الزمان ، برغم أن دربى فيه كان وعراً ،

كان فيه هذا الفرح يهزأ بالكآبة

ولم تكن كل عثرات الحظ إلا المادة

التى جعلنى الوهم أصوغ منها أحلام السعادة :

ذلك أن الأمل كان يترعرع من حولى ، كالكرمة الملتفة ،

وكانت الثمار والأوراق التى ليست ملكاً لى تلوح ملك يمينى .

أما الآن فإن الآلام تحنينى للأرض :

ولا آبه لأنها تسلبنى مرحى .

ولكن أواه ! إن كل زيارة

تؤجل ما منحتنى الطبيعة إياه عند ميلادى

وروح خيالى المُشكِلة .

فإن عدم التفكير فيما أنا بحاجة إلى أن أستشعره

عدا أن أبقى ساكناً وصبوراً ، هو كل ما أستطيعه .

وربما تمكنت - من طريق البحث المجرد - من أن أسرق

من طبيعتى الخاصة كل ما هو طبيعى فى الإنسان -

كانت هذه هى حيلتى الوحيدة ، وخطتى الوحيدة :

إلى أن نجد أن ما يناسب الجزء يصيب بعدواه الكل وقد صار الآن تقريباً عادة روحى .

كتبت هذه الأنشودة فى ٤ أبريل ١٨٠٢ ، ولم ينشر كتاب «سيرة أدبية» Biographia Litteraria إلا بعد ذلك بخمسة عشر عاماً . وهذه الأبيات تقع على أذنى موقع واحد من أشد الاعترافات التى قرأتها فى حياتى بعثاً على الأسى . فعندما قلت عن كولردچ إنه كان يخدر نفسه بالميتافيزيقيا كنت أفكر جدّياً فى كلماته هذه : « ربما تمكنت - من طريق البحث المجرد - من أن أسرق من طبيعتى الخاصة كل ما هو طبيعى فى الإنسان » .

كان كولردچ أحد هؤلاء التعساء (وكان دن فيما أشك أحدهم أيضاً) الذين يمكن للمرء أن يقول عنهم : إنهم لو لم يكونوا شعراء لجعلوا من حياتهم شيئاً أو حتى كونوا لأنفسهم مستقبلاً . أو قل على العكس : لو أنهم لم يهتموا بكل هذه الأشياء التى اهتموا بها ، ولو لم تعترضهم هذه العواطف المتعددة لغدوا شعراء عظاماً . لقد كان خيراً لكولردچ بوصفه شاعراً أن يقرأ كتب الرحلات والاستشكافات من أن يقرأ كتباً عما وراء الطبيعة والاقتصاد السياسى . لقد كان يريد حقاً أن يقرأ كتبا عما وراء الطبيعة والاقتصاد السياسى ؛ فقد أوتى موهبة خاصة فى مثل هذه الموضوعات . وقد حدث لبضع سنوات أن زارته عروس الشعر (ولا أعرف شاعراً تنطبق عليه هذه الاستعارة المبتذلة أكثر من كولردچ) ومن ثم غدا رجلاً مطارداً لأن كل من تزوره عروس الشعر يغدو مطارداً . ولم يكن صالحاً للحياة الدينية ؛ فقد كان عليه إن أراد الاشتغال بها أن يستحضر ما يشبه عرائس الشعر مرة أخرى أو مخلوقات أخرى أسمى منها كثيراً . وقضى عليه أن يعرف أن الشعر القليل الذى كتبه كان أكبر قيمة

من كل ما استطاع أن يفعله بما بقى من حياته . إن مؤلف «السيرة الأدبية» كان قد صار رجلاً محطماً حقاً . ولكن يحدث أحيانا على أية حال أن يغدو كون المرء « رجلاً محطماً » مهنة فى حد ذاته .

ومن ناحية أخرى ، كتب وردزورث التصدير وهو ، كما قلت ، فى وفرة قواه الشعرية ، وعندما كانت سمعته رائجة بين القراء وذوى التمييز وحدهم . وقد كان من نمط شعري مقابل لنمط كولردج . وليس من المحقق أن بنية إنجازه الشعرى الحق أعظم كثيراً من إنجاز كولردج ، كما يلوح . وأما أن القوة والوحى قد لازماه حتى النهاية فأمر لاتتجه إليه - وأسفاه - حتى الشكوك . غير أنه لم تكن لوردزورث ظلال شاحبة وراء ظهره ، ولا ربات انتقام تتعقبه . وحتى لو كانت له فإنه لم يبدر منه ما ينم على وجودها ، ولم يأبه لها . وقد ظل يهمهم بموسيقى الضعف الهادئة الحزينة حتى بلغ حافة القبر . ولما لم يكن وحيه قط من ذلك النوع المفاجئ ، الآتى على نوبات ، والمروع ، كالذى كان يحل بكولردج ، فإنه يظهر أنه لم يزعجه قط الشعور بأنه يفقده . والأمر كما قال پرومثيوس عند أندريه چيد فى محاضرته التى ألقاها على جمهور كبير فى باريس : «ينبغى أن يكون لكل امرئ نسره» il faut avoir un aigle ، لقد ظل كولردج على اتصال بنسره . ولم يكن الرجلان متشابهين فى تفصيلات اهتماماتهما : فوردزورث لم يكن يعبأ بالكتب ؛ وكولردج كان قارئاً نهما ، ولكنهما كانا يشتركان فى أمر أهم من كل اختلافاتهما: ألا وهو كونهما أكثر العقول الشعرية فى جيلهما أصالة . وكان تأثير كل منهما فى الآخر كبيراً ، برغم أنه من المحتمل أن يكون تأثير وردزورث فى كولردج ، فى أثناء تلك الآونة الوجيزة من الارتباط الوثيق بينهما ، أعظم من تأثير كولردج فى وردزورث : وما كان ليمكن لهذا التأثير المتبادل أن يبلغ هذه الدرجة ، لولا تأثير آخر كان يجمع بين الرجلين معاً ، وقد أثر فيهما هما الاثنين على نحو أعمق مما كانا يدركانه ؛ وهو تأثير امرأة عظيمة . فليس هناك امرأة كان لها من التأثير المهم فى حياة شاعرين فى وقت واحد - حياتهما الشعرية فيما أعنى - ما كان لدوروثى وردزورث .

إن تأكيد اختلافات الذهن والمزاج والشخصية بين الرجلين ينبغى الإلحاح عليه ؛ لأن أقوالهما النقدية ينبغى أن تُقرأ معاً . وبدهى أن هناك من بعض النواحى - كما قد يتوقع المرء - اختلافاً واعياً فى الرأى بينهما . لقد كتب وردزورث « تصديره » للدفاع عن طريقته فى كتابة الشعر ؛ وكتب كولردج «السيرة» للدفاع عن شعر وردزورث أو هذا هو ما فعله جزئياً . وينبغى على أن أقتصر على معالجة نقطتين : إحداهما هى

عقيدة كولردچ المتعلقة بالوهم والخيال ؛ والثانية هى النقطة التى جعل منها كولردچ ووردزورث قضيتهما المشتركة ، ألا وهى نظريتهما الجديدة فى معجم ألفاظ الشعر .

ولأتناول هذه النقطة الأخيرة أولاً . ففى مسألة معجم ألفاظ الشعر هذه يصعب جداً فى بداية الأمر أن نفهم السبب فى كل هذه الضجة . فقصائد وردزورث لم تُلاَقَ باستقبال أسوأ من ذلك الذى يلاقى به عادة أى شعر على مثل هذه الجدة . وأنا شخصياً أستطيع أن أتذكر حقبة كانت فيها قضيتنا عن «معجم ألفاظ الشعر» مثارة ، عندما أطلق إزرا پاوند عبارته القائلة بأن « الشعر ينبغى أن يُكتب بالجودة نفسها التى يكتب بها النثر » ، وعندما ذكرنا ، هو وأنا وزملاءنا ، كاتبٌ فى «ذا مورننج پوست» (بريد الصباح) على أننا « بلاشفة أدبيون » ، ووصفنا السيد آرثر وو (بمغزى لم أتمكن قط من فهمه) بأننا « عبيد مخمورون » . ولكننى إخال أننا كنا نعتقد أننا نؤكد معايير منسية أكثر مما كنا نقيم أوثاناً جديدة . إن وردزورث عندما قال إن هدفه كان « أن يحاكى وأن يصطنع بقدر الإمكان لغة البشر نفسها » لم يكن يعدو أن يقول بكلمات أخرى ما قاله دريدن ، ويخوض المعركة نفسها التى خاضها دريدن . وإن السيد جارود ، فى توجيهه الأنظار إلى هذه الحقيقة ، ليلوح لى مسرفاً فى تأكيده أن دريدن لم يدرك قط « اعتبارين حيويين : أولهما ، أن مثل هذه اللغة يجب أن تعبر عن العاطفة ؛ وثانيهما أنها يجب أن تقيم ذاتها على الملاحظة الدقيقة » . إن دريدن بين الظلال لخليق بأن يتأمل تصور السيد جارود للعاطفة والملاحظة . ومن ناحية أخرى فإنه – كما أوضح كولردچ نفسه أولاً ، فى كتاب «سيرة أدبية» – لم يشغل وردزورث نفسه ، بحال من الأحوال ، بمراعاة مبادئه الخاصة . إن « لغة الطبقة المتوسطة والدنيا من المجتمع »[1] ملائمة تماماً ، بطبيعة الحال ، إذا كنت تمثل دراميا كلام هذه الطبقات ؛ وعند ذلك لا تكون أى لغة أخرى ملائمة . ومثل هذا يقال إذا كنت تمثل دراميًا لغة الطبقات العليا . غير أنه فى غير هذا من المناسبات ليست مهمة الشاعر هى أن يتحدث كأى طبقة فى المجتمع ، وإنما بطريقته الخاصة ، بل على نحو أفضل ، فيما نأمل ، من أى طبقة فعلية ، برغم أنه إذا صادف أن كانت أى طبقة فى المجتمع تستخدم أحسن الكلمات أو العبارات أو تمام أى شئ ، فإن الشاعر يملك الحق فى استخدامه . أما عن أسلوب الكتابة الذى كان شائعاً حين ظهرت «المواويل الغنائية» فقد كان هو ما يؤول إليه أى أسلوب للكتابة حين يقع فى أيدى أناس لايمكن القول حتى بأنهم متوسطون . من الحق أنه قد أسرف فى تقدير جراى ، ولكن چونسون وقع على

(١) ترى ماذا كان تصور وردزورث للغة الطبقات العليا من المجتمع ؟

جراى بقـوة أشـد مما كان وردزورث خليقـاً بأن يفعـل . و « دن » قد صار يلوح لنا فى السنوات الأخيرة صاحب أسلوب تحدثى فريد على نحو لافـت للنظـر ، ولـكن هـل نـادى وردزورث أو كولردچ بـ « دن » ؟ كلا ، فعندما جاء الدور على دن – وكاولى – وجدنا أن وردزورث وكولردچ قد سبقا من الأنف بواسطة صامويل چونسون . لقد كانا (فى هذا الصدد) لايقلان انتماء إلى القرن الثامن عشر عن أى شخص آخر ، اللهم إلا أنه على حين كان القرن الثامن عشر يتحدث عن الافتقار إلى الرشاقة ، كان شعراء البحيرة يتحدثون عن الافتقار إلى العاطفة . وإن قسماً كبيراً من شعر وردزورث وكولردچ لفيـه من الانتفاخ والصناعية والتـأنق ما يود أى مستميت فى الدفاع عن القرن الثامن عشر أن يعزوه إليهما . ففيم إذن كانت هذه الضجة كلها ؟

الواقع أنه كان هناك ما يستحق إحداث ضجة . ولست أدرى ما إذا كان الأستاذ جارود قد وضع يده على مكمن المسألة ؛ غير أنه إذا كان قد فعل ، فيلوح لى أنه يتجاهلها . أما الأستاذ هاربر[1] فيلوح ، على أية حال ، أنه قد أمسك بها من الناحية الصحيحة . فثمة خطاب مرموق كتبه وردزورث فى عام ١٨٠١ إلى تشارلز چيمز فوكس ، وذلك عندما بعث إليه بنسخة من المواويل . وأنت تجد مقتطفاً طويلاً من ذلك الخطاب فى كتاب الأستاذ هاربر؛ وهـأنذا أسوق جملة منه . يقول وردزورث ، موجهاً نظر السياسى الراقى إلى قصائده :

« حديثاً نجد أن انتشار الصناعات فى كل جزء من أجزاء البلاد ، والضرائب الثقيلة على البريد ، والورش ، ودور الصناعة ، واختراع محلات الحساء ، إلخ ... ، مضافاً كله إلى عدم التناسب المتزايد بين ثمن العمل وثمن ضرورات الحياة قد جعل أواصر الشعور العائلى بين الفقراء –على قدر ما امتد تأثير هذه الأشياء– تضعف ، وفى أمثلة لا حصر لها ، تنقرض تماماً » . ثم يتقدم وردزورث إلى شرح مذهب يعرف الآن بمذهب التوزيع . لم يكن وردزورث مجرد منتهز لفرصة كى يحاضر سياسياً أقرب إلى أن يكون سئ السمعة ، وكى يحثه على نشاط مفيد ، وإنما كان يشرح ، جاداً ، محتوى قصائده وغرضها ؛ إذ أنه بدون هذه الديباجة ما كان لينتظر من السيد فوكس أن يقيم معنى للصبى الأبله ، أو لبيغاء البحار . قد تقول إن هذه الروح العامة لا صلة لها بأعظم قصائد وردزورث ، ومع ذلك فإنى أعتقد أنك خليق بأن تزداد فهماً لقصيدة عظيمة من نوع « التصميم والاستقلال » إذا أنت فهمت الأغراض والعواطف الاجتماعية التى كانت تنفخ الحرارة فى صاحبها ؛ وما لم تفهم هذه الأمور ، فستسىء

(١) فى ترجمته لحياة وردزورث .

قراءة نقد وردزورث الأدبى كلية . وعَرضَاً أقول إن من يتحدثون عن وردزورث على أنه القائد الأصلى المفقود (وهى إشارة أنكرها براوننج ، على ما أذكر) يجمل بهم أن يتريثوا ويتدبروا أنه عندما يحمل رجل السياسة والشئون الاجتماعية على محمل الجد ، فإن الفرق بين الثورة والرجعية قد يكون فى مثل ضيق الشعرة ؛ وأن وردزورث ربما لم يكن مرتداً ، وإنما كان رجلاً يفكر ، على قدر ما فكر أساساً ، تفكيراً مستقلاً . غير أن اهتمامات وردزورث الاجتماعية هى التى تلهم جِدته الخاصة ، من حيث الشكل ، فى الشعر ، وتعضد ملاحظاته الصريحة على معجم ألفاظ الشعر . والحق أن هذه الاهتمامات الاجتماعية هى التى كانت (شعورياً أو لا شعورياً) مبعث الاشكال ؛ فلم يكن الافتقار إلى الفكر ، قدر ما كانت حرارة الشعور ، هى التى حدت بوردزورث ، أصلاً ، إلى أن يكتب هذه الكلمات : « لغة المحادثة فى الطبقات الوسطى والدنيا من المجتمع » . وهو لم يغيرها نسخاً لمبادئه السياسية ، وإنما لأنه قد وجه انتباهه إلى أنها ، بما هى مبدأ أدبى عام ، لن تنفع قط . وعندما كتب : « لقد كان هدفى هو أن أحاكى وأن أصطنع – بقدر الإمكان – لغة البشر نفسها » فإنه كان يقول ما لا يخالفه فيه ناقد جاد .

وإذا استثنينا هذه النقطة المتعلقة بألفاظ الشعر ، وتلك الخاصة ب « اختيار أحداث من الحياة العادية » وجدنا أن وردزورث ناقد بالغ الاستقامة فى الرأى . من الحق أنه يستخدم كلمة « الحماسة » التى لم يكن القرن الثامن عشر يميل إليها : غير أنه – فى مسألة المحاكاة – أعمق أرسطية من بعض من كانوا يرمون إلى متابعة أرسطو ، على نحو أوثق . فهو يقول عن الشاعر :

« وإلى هذه الصفات أضاف ميلاً إلى أن يتأثر – بدرجة أكبر من تأثر سائر الرجال – بالأشياء الغائبة وكأنها حاضرة ، ومقدرة على أن يبتعث فى نفسه عواطف هى بالتأكيد بعيدة عن أن تكون مطابقة لتلك التى تنتجها الأحداث الحقيقية . ومع ذلك (بخاصة فى تلك الأجزاء من التعاطف العام التى تكون سارة ومبهجة) فهى أشبه بالعواطف التى تنتجها الأحداث الحقيقية من أى شئ تعوّد سائر الناس على أن يستشعروه فى أنفسهم من جراء حركات أذهانهم وحدها » .

وها هى ذى نسخته الجديدة من (نظرية) المحاكاة ؛ وإخال أنها خير نسخة لدينا إلى الآن :

« قيل لى إن أرسطو قال إن الشعر أشد أنواع الكتابة فلسفية ؛ وهذا حق ؛ فإن هدفه هو الحقيقة ، لا الفردية والمحلية ، بل العامة والفعالة » .

وأنا أجد عبارة « وهذا حق » هذه باعثة جداً على البهجة . ومن ناحيتي ، فإني أفضل عن أن يردد أقوالي ، كالببغاوات ، مائة جيل أن أهمَل ثم أجد في نهاية المطاف رجلاً ينتهي إلى ما انتهيت إليه من نتائج ، ويقول : « ثمة مؤلف قديم قد اكتشف هذا من قبلي » .

وعندما تجد وردزورث في ثياب العراف والنبي ، الذي تتمثل وظيفته في الإرشاد والسمو بالأخلاق من طريق المتعة ، وكأن هذا شئ اكتشفه بنفسه ، فقد تبدأ في الظن بأن في هذا شيئاً قيماً لبعض أنواع الشعر على الأقل . وأعتقد أن وردزورث قد نقل إلى كولردج شيئاً من هذه الحماسة . بيد أن عقيدة وردزورث الثورية كانت أمراً حيوياً بالنسبة إليه . أكثر مما كانت بالنسبة إلى كوليردج . وأنت لاتستطيع أن تقول إنها ألهمت ثورته في الشعر ، غير أنه لايمكن الفصل بينها وبين بواعث شعره . إن أي تغير جذري في الشكل الشعري يحتمل أن يكون علامة على تغيير أعمق بكثير في المجتمع وفي الفرد . وإني لأشك فيما لو كان الدافع عند كولردج قوياً بما فيه الكفاية لأن يشق طريقه لولا قدوة وردزورث وتشجيعه . ولا أريد أن يُفهم من ذلك أني أؤكد أن الحماسة الثورية هي خير أب للشعر ، ولا أريد أن يفهم أني أبرر الثورة على أساس أن من شأنها أن تفضي إلى تفجر شعري : فهذا خليق بأن يكون طريقة تبديدية ، لايكاد يوجد ما يبررها ، لإنتاج الشعر . كذلك لست أنغمس بقولي هذا في نقد سوسيولوچي ، يحجب الكثير من البيانات ، ويجهل الكثير من الباقي . وكل ما أؤكده هو أن كل الشئون الإنسانية يتداخل بعضها في بعض ، وأن كل تاريخ، من ثم ، يتضمن تجريداً ، وأنك في محاولتك أن تحصل على فهم كامل لشعر حقبة من الحقب تجد نفسك مدفوعاً إلى أن تأخذ في الحسبان موضوعات تلوح ، للوهلة الأولى ، ضئيلة التأثير في الشعر . وعلى ذلك فإن لهذه الموضوعات صلة كبيرة بنقد الشعر . ومثل هذه الموضوعات هو ما يمكننا من أن نفهم عجز وردزورث عن أن يتذوق بوب ، وكون الشعراء الميتافيزيقيين غير ذوي صلة باهتماماته ، هو وكولردچ ، في أعماقهما .

أما وقد استبقينا الملاحظات السابقة في أذهاننا ، فإني أتحول إلى النظر إلى الأهمية الكبرى، في كتاب «سيرة أدبية»، للتفرقة بين التوهم والخيال التي أشرت إليها ، وإلى تعريف الخيال كما يرد في قطعة لاحقة : « في مبدأ الأمر أدت بي تأملاتي المتكررة إلى شك مؤداه أن التوهم والخيال ملكتان متميزتان وبالغتا الاختلاف – بدلاً من أن تكونا – بحسب الاعتقاد الشائع – إما اسمين لهما معنى واحد ، أو – على أقصى تقدير – الدرجتين الدنيا والعليا من الملكة نفسها » . وفي الفصل الثالث عشر يرسم التفرقات المهمة التالية :

« وعلى ذلك فإني أعد الخيال إما أوليا أو ثانويا . فالخيال الأولى عندى هو القوة الحية والعامل الأول لكل إدراك حسى إنسانى ، وهو تكرار فى الذهن المتناهى لفعل الخلق الأبدى فى عبارة « أنا أكون » اللانهائية . وأعد الخيال الثانوى صدى للسابق ، يوجد مع الإرادة الواعية ، ومع ذلك فإنه يتطابق مع الأول فى نوع عمله ، ولا يختلف عنه إلا من حيث الدرجة ، وفى نمط عمله . إنه يذيب ويشعب ويفكك لكى يعيد الخلق ، أو حيثما كانت هذه العملية محالا فإنه يناضل فى كل الأحوال ليصوّر ويوحّد . إنه أساساً حيوى ، حتى برغم أن كل الموضوعات (من حيث هى موضوعات) ثابتة وميتة أساساً .

« والتوهم – على النقيض من ذلك – ليست له معادلات يتلاعب بها ، وإنما هناك الثابت والمحدد . ومن المحقق أن التوهم ليس شيئاً سوى نمط من الذاكرة متحرر من نظام الزمان والمكان ، على حين أنه يمتزج بتلك الظاهرة التجريبية للإرادة التى تعدّله ، والتى نعبر عنها بكلمة اختيار . وبالدرجةّ نفسها فإنه لابد للتوهم من أن يتلقى من الذاكرة العادية كل مواده جاهزة من قانون التداعى » .

لقد قرأت شيئاً من هيجل وفيخته ، فضلاً عن هارتلي (الذى يبرز ، فى أى لحظة ، عند كولردج) وأنسيته ؛ أما شلنج فإنى جاهل به تماماً إلا من طريق غير مباشر . وإنه لواحد من أولئك المؤلفين الكثيرين الذين كلما طال تركك لهم دون قراءة قلّت رغبتك فى قراءتهم . ومن هنا فإنى أخفق تماماً فى تذوق هذه القطعة . إن ذهنى أثقل وأشد عينية من أن يتابع أى سبحة من الاستدلال المستغلق . وإذا كان الفرق بين الخيال والتوهم ، كما قلت ، لايزيد من الناحية الفعلية عن أن يكون فرقاً بين الشعر الجيد والشعر الردئ ، فهل نكون قد زدنا عن أن قمنا بدورة حول مخزن روبن هود ؟ ففقط إذا كان يمكن للتوهم أن يكون مكوّنا للشعر الجيد ، وإذا استطعت أن تبين وجود شعر جيد ازداد جودة من جراء وجوده ؛ وفقط إذا كانت التفرقة ذات فائدة لذهن عملى كذهنى . إن التوهم قد لايكون «سوى نمط من الذاكرة متحرر من نظام الزمان والمكان» غير أنه لايلوح من الحكمة أن نتحدث عن الذاكرة من حيث علاقتها بالتوهم ، ونغفلها تماماً فى حديثنا عن الخيال . وكما تعلمنا من كتاب الدكتور لويس «الطريق إلى زانادو» (إذا لم نكن نعرف ذلك من قبل) فإن الذاكرة تلعب دوراً أكبر كثيراً من ذلك الذى يمكن أن يثبته ذلك الكتاب. إن الأستاذ لويس لم يكن يعالج إلا الذكريات الأدبية ؛ وإنها لتمثل النوع الوحيد من الذكريات الذى يمكن تتبعه وتعرفه على نحو كامل ؛ غير أنه كم هناك من أشياء فى الذاكرة تدخل فى الخلق ، غير قراءاتنا وحدها ! لقد كشف

السيد لويس فيما أظن عن أهمية الاختيار الغريزى واللاشعورى ، كما كشف عن أهمية الاختيار المتعمد . إن ذوق كولردج ، فى مرحلة من حياته ، قد أفضى به ، فى بداية الأمر ، إلى أن يقرأ ، بشراهة ، طرازاً معيناً من الكتب ثم إلى أن يختار ويختزن أنواعا معينة من الصور من هذه الكتب[١] . وأنا خليق بأن أقول إن ذهن أى شاعر جدير بأن يمغنط ، بطريقته الخاصة ، لكى يختار آليا فى قراءاته (من الصحف المصورة والروايات الرخيصة بالتأكيد ، كما من قراءاته للكتب الجدية . وأقل الأشياء احتمالاً أن يختار من الأعمال ذات الطبيعة التجريدية برغم أنه حتى هذه الأخيرة هى بمثابة غذاء لبعض الأذهان الشعرية) المادة - صورة أو عبارة أو كلمة - التى قد تنفعه فيما بعد . وهذا الاختيار ، فيما يحتمل ، يجرى عبر مجموع حياته الحساسة ؛ فقد تكون هناك خبرة طفل فى العاشرة ، صبى صغير يحدق فى ماء البحر ، فى بركة بين الصخور ، ويكتشف شقائق البحر لأول مرة ، إن الخبرة البسيطة (وهى ليست بالبساطة التى تبدو عليها ، وذلك عند الطفل غير العادى) قد تكمن فى ذهنه لعشرين سنة ، ثم تعاود الظهور متحورة ، فى سياق شعرى ما ، محمل بأعظم ضغط تخيلى . إن فى الخيال قدراً كبيراً من الذاكرة إلى الحد الذى تجد معه أنك إذا أردت أن تفرق بين الخيال والتوهم ، على طريقة كولردج ، فينبغى عليك أن تحدد الفرق بين الذاكرة فى الخيال والذاكرة فى التوهم ، وليس يكفى أن تقول إن أحدهما « يذيب ويشعب ويفكك » الذكريات لكى يعيد الخلق ، على حين أن الآخر يعالج « الثابت والمحدد » . ذلك بأن هذه التفرقة لاتعطيك ، فى حد ذاتها ، خيالا وتوهماً متميزين ، بل مجرد درجات من النجاح التخيلى . قد يلوح من ملحوظة السيد ريتشاردز[٢] أنه يكاد يكون فى مثل حيرتى إزاء القطعة التى أوردتها ، أو - على الأقل - إزاء جزء منها . ذلك أن عليك أن تنسى كل شئ عن التوهم عند كولردج لكى تتعلم منه أى شئ عن الخيال - كما هو الشأن مع أديسون . غير أن ثمة الكثير الذى يمكن تعلمه من كولردج . وأنا أورد قطعة أخرى بالشكل الذى اختصرها به مستر ريتشاردز :

(١) وذلك من طريق تذوق سليم . فظروف الاستكشاف الباكر قد تنبه أخيلة من حاولوا أن يسجلوا ، بدقة ، ما رأوا على نحو ينقل انطباعاً دقيقاً بها إلى الأوربيين الذين لم يخبروا أى شئ شبيه بهذا الانطباع . وكثيراً ما تنبه هذه الظروف - كما هو طبيعى - الخيال بما يتعدى حدود الإدراك الحسى ، ولكننا نجد عادة أن الصور الدقيقة - وهى ما قد يمكن التحقق من صدقه - هى العنصر الأشد دلالة .

(٢) «أصول النقد الأدبى» ، ص ١٩١ .

«وتلك القوة التركيبية السحرية التى خصصنا لها- هى وحدها- اسم الخيال .. تكشف عن نفسها فى موازنة أو فى التوفيق بين الصفات المتضادة أو المتنافرة ... والإحساس بالجدة والطزاجة إزاء الموضوعات القديمة والمألوفة ، حالة من الانفعال أكثر من المألوف ، مع نظام أكثر من المألوف ، حكم يقظ دائماً ، أو امتلاك للنفس ثابت ، مع حماسة وشعور عميق أو حماسى » . « الحس بالبهجة الموسيقية ... مع المقدرة على رد الكثرة إلى وحدة التأثير ، وتعديل سلسلة من الأفكار بفكرة أو شعور واحد غلاب » .

أما عن قيمة مثل هذه الأوصاف ، من وجهة نظر النقد النفسى اليوم ، فهو ما يمكن أن نعرفه على أفضل نحو من كتاب السيد ريتشاردز الذى سقتها منه . إن ما يعنينى إنما هو مسألة أقل عمقاً ، ألا وهى مكانة وردزورث وكولردچ فى العملية التاريخية للنقد . وستكونون قد لاحظتم ، فى القطعة التى أوردتها لتوى ، ثراء وعمقاً ووعياً بالتعقد يبعد بها كثيراً من مدى دريدن ، ولو أنه كان كذلك . ولست على يقين من أن كولردچ قد تعلم من الفلاسفة الألمان ، أو من هارتلى قبل ذلك ، بالقدر الذى يظن أنه تعلمه منهم ؛ فإن أفضل ما فى نقده يلوح نابعاً من رهافة بصيرته وحذقها ، إذ كان يتأمل خبرته الخاصة بكتابة الشعر . ومن بين هذين الشاعرين ، بوصفهما ناقدين ، كان وردزورث هو الأفضل معرفة بما هو مقبل عليه ؛ فبصيرته النقدية فى هذا « التصدير » الواحد وفى « الملحق » تكفى لأن تضعه فى أرفع مكان . ولست أعزو إليه هذه المكانة لأنه كان معنياً بإحياء الزراعة ، والعلاقة بين الإنتاج والاستهلاك ، برغم أن لمثل هذه الاهتمامات دلالتها . إن فى شعره وفى تصديره إحياء روحيّا عميقاً ، وإلهاماً أقرب إلى أن يكون قد انتقل إلى بسى ونيومان ؛ إلى رسكن وأصحاب المذهب الإنسانى العظماء ، منه إلى الشعراء المفوضين فى الجيل التالى لجيله . من المحتمل أن يكون كولردچ بسلطته الراجعة إلى قراءته الواسعة قد قام بأكثر مما قام به وردزورث فى سبيل توجيه الاهتمام إلى عمق المشكلات الفلسفية التى قد تؤدى بنا دراسة الشعر إليها . ولايحتاج هذان الرجلان معاً إلى ثالث يمثل عقل عصر من التغير الواعى ؛ فليست المسألة مقصورة على أنهما كانا مهتمين بمجموعة متنوعة من الموضوعات التأملية ، وبمسائل عملية مهمة لعصرهما . وإنما المسألة هى أن اهتماماتهما كانت متداخلة . وقد ظهرت أول علامة ضعيفة لمثل هذا التعقد عندما اشتق أديسون نظريته عن الخيال فى الفنون من نظريات لوك . وعند وردزورث وكولردچ لانجد مجرد مجموعة متنوعة من الاهتمامات ، أو حتى الاهتمامات الحارة ، بل نجد عاطفة واحدة يعبر عنها

من خلال هذه الاهتمامات كلها . لقد كان الشعر ، عندهما ، تعبيراً عن مجموع من اهتمامات موحدة .

حاولت أن أعرض نقد دريدن وجونسون ، فى هذه المراجعة البالغة الإيجاز ، من حيث ملاءمته لمراحلهما التاريخية ، وهى حقبة سادت فيها ، من حيث فرص التصميم الأدبى ، حالة من السكون . وحاولت أن أعرض نقد وردزورث وكولردج بوصفه نقد عصر من التغير . وحتى إذا صح أن التغير يشق طريقة دائماً ، تحت الأرض ، فى حقب الثبات ، وأن أزمنة التغير تحتوى فى ثناياها على عناصر الحدود التى من شأنها أن توقفها ، نجد أن بعض ضروب التثبيت أعمق أساساً من غيرها . فمع ماثيو أرنولد نجئ إلى حقبة من الثبات الظاهرى ، كانت ضحلة وسابقة لأوانها .

ملحوظة على الفصل الرابع

عن تقويم السيد هربرت ريد لشعر وردزورث

ثمة نظرة إلى الشعر الإنجليزى ، تقادم عليها العهد بعض الشئ ، ترى أن الخط الرئيس للشعر الإنجليزى من ملتون إلى وردزورث ، أو ربما حتى قبل ملتون ، بمثابة فاصل عاثر الحظ ، نجد فيه أن ربة الفن الإنجليزية ، إن لم تكن ذاهلة عن عقلها ، فهى على الأقل غير متمالكة لملكاتها . ويؤسفنى أن أجد السيد هربرت ريد يعيد تقرير هذه النظرة ويؤكدها ، تلك النظرة التى كانت ، إلى حد كبير ، من تأليف وردزورث . إن السيد هربرت ريد ، مثل السيد ريتشاردز ، واحد من معاصرىّ القلائل الذين لا أشعر قط بالسعادة حين أختلف معهم . غير أنى عندما أجده يكتب ما يلى ، فى مقالته الصغيرة الجديرة بالإعجاب «الشكل فى الشعر الحديث» ، لايسعنى إلا أن أتساءل : « إلام نحن ذاهبون ؟ » .

« إن الموروث الرئيس للشعر الإنجليزىّ ... يبدأ بتشوسر ، ويبلغ ذروته النهائية عند شكسبير ، ويعارضه أغلب الشعر الفرنسى قبل بودلير ، وما يدعى بالمرحلة الكلاسيّة فى الشعر الإنجليزى ، وهى تبلغ أوجها عند ألكسندر پوپ ، وأمير الشعراء الراحل . وقد أعاد إقراره فى إنجلترا وردزورث وكولردچ ، وطوره إلى حد ما براوننج وجيرارد مانلى هوپكنز . وفى عصرنا شعراء من نوع ويلفرد أووين وإزرا پاوند وت . س . إليوت » .

وأنا أوافق على هذا إلى حد ما بمعنى أنى أجرؤ على القول بأن تقويمى للشعراء الباكرين ، شاعراً شاعراً ، خليق أن يقارب تقويم السيد ريد ، وأن إعجابى بأمير الشعراء الراحل لضئيل ضآلة إعجابه به ، وإن كنت أشك فى وجود تعمد طفيف لزجه به فى هذا السياق . ولكنى ألاحظ ، أولاً ، أن السيد ريد يؤثر وردزورث بالذكر ويستبعد ملتون . غير أنه عندما يضطلع شاعر بمهمة فى مثل ضخامة المهمة التى اضطلع بها ملتون فهل من المفيد أن توحى بأنه لم يكن يعدو أن يمثل طريقاً مسدوداً ؟ وهل بليك شاعر أهون شأناً من أن يحسب حسابه ؟ أما عن الشعر الفرنسى ، فإن السيد هربرت ريد ينقذ الموقف بتحفظه (الماثل فى كلمة « أغلب ») ، بحيث أظن أن راسين ، أستاذ بودلير ، يطلق صيحة ضعيفة (هنا) . أو ليس من التعسف أن نؤكد أن «المرحلة الكلاسيّة» فى الشعر الإنجليزى (إذا كان لنا أن نستخدم هذا الاصطلاح

أساساً) تبلغ ذروتها فى پوپ ؟ من المحقق أن چونسون ينتمى إليها ، وكذلك - مع لمسة من العاطفية المغرقة بل التهافت - جراى وكولنز . وأين ترانا نضع لاندور ، إن لم يكن فى الموروث الكلاسيّ ؟ وأبادر إلى أن أضيف ملحوظة السيد ريد التالية : « إن التفرقة ليست مجرد تفرقة بين ما هو « كلاسيّ » وما هو « رومانسيّ » ؛ فهذه التفرقة تومئ إلى اتجاه آخر » . وأظن أنى أفهم هذا التحفظ . وإذا كنت أفهمه ، فإنى أوافق عليه . ومع ذلك يلوح أن السيد ريد كان يستخدم مصطلح « كلاسيّ » بمعنيين . إن تقسيمات السيد ريد تبلغ من الوضوح مدى لا يدع أى ذهن مرتاحاً . فهو يعد العملية الشعرية لعقل كعقل دريدن وعقل كعقل وردزورث متباينة تماماً ، ويقول صراحة عن فن دريدن « إن مثل هذا الفن ليس شعراً » . والآن فإنى لا أستطيع أن أرى مبرراً لأن يكون عقل دريدن ووردزورث أشد اختلافاً في طريقة عملهما عن عقل أى شاعرين آخرين . ولست أعتقد أن عقل أى شاعرين يعملان بالطريقة نفسها ، وذلك على قدر ما نعلم عن الموضوع ما يكفى لأن يجعل كلمة « يعمل » تعنى أى شئ على الإطلاق . بل إنى لا أعتقد أن عقل الشاعر الواحد يعمل بالطريقة نفسها فى قصيدتين مختلفتين ولكنهما متساويتان فى الجودة . غير أنه ينبغى أن يكون هناك شئ مشترك بين العملية الشعرية لأذهان جميع الشعراء . ويورد السيد ريد ، تأييداً لحجته ، قطعة من تصدير قصيدة « سنة العجائب » Annus Mirabilis لم أوردها :

« إن إنشاء كل القصائد إنما هو ، أو ينبغى أن يكون ، مسألة فطنة . والفطنة فى الشاعر ، أو كتابة الفطنة (إذا أذنتم لى باستخدام هذه التفرقة المدرسية) ليست سوى ملكة الخيال فى الكاتب التى نجد أنها ، كمثل كلب مولد خفيف الحركة ، تجرى وتطوف بحقل الذاكرة ، إلى أن تثب على الفريسة التى خرجت لمطاردتها ، أو هى - دون مجاز - التى تنقب فى كل أنحاء الذاكرة بحثاً عن أنواع هذه الأشياء أو تمثلاتها التى ترسم لنفسها تطويرها . إن كتابة الفطنة هى ما أحسن تعريفه ، وهى الثمرة الموفقة للفكر ، أو نتاج الخيال » .

لقد كنت خليقاً أن أعد هذا مجرد وصف موفق - باللغة التى كانت مستخدمة فى عصر دريدن ، وعلى مستوى من الاستبصار أقل عمقاً من استبصار كولردج أو وردزورث ، فى خير حالاتهما - لنوع العملية نفسه التى كان هذان الأخيران يحاولان أن يصفاها بلغة أقرب إلى لغتنا . ولكن السيد ريد يقول : كلا ؛ لأن ما يتحدث عنه دريدن إنما هو شئ مختلف : إنه فطنة مكتوبة وليس شعراً . ويلوح لى أن السيد ريد قد وقع فى الغلطة التى ذكرتها فى النص ، ألا وهى الظن بأن دريدن لايعدو أن

يتحدث عن نوعه الخاص من الإنشاء الشعرى ، وأنه كان عاجزاً تماماً عن تذوق تشوسر وشكسبير . ومع ذلك فإن كل ما أستطيع أن أعتمد عليه أنا شخصياً ، فى نهاية المطاف ، إنما هو نوع المتعة التى استمدها من شعر دريدن .

ويمكن أن يصاغ هذا الاختلاف على شكل استعارة . ويلوح أن السيد ريد يكلف نفسه مهمة طرد الشياطين ، وإن كان ذلك على نحو أقل عنفاً مما يفعله السيد باوند الذى لا يترك شيئاً سوى غرفة أحسن كنسها ، ولكنها غير مزينة . إن ما أراه فى تاريخ الشعر الإنجليزى ليس تملكاً شيطانياً بقدر ما هو انفصال فى الشخصية . فإذا قلنا : إن إحدى هذه الشخصيات الجزئية التى قد تنمو فى ذهن قومى هى تلك التى كشفت عن نفسها النقاب فى الحقبة ما بين دريدن وجونسون ، كان علينا أن نعيد إدماج هذه الخاصة ، وإلا كنا معرضين لأن لانحصل على غير مناوبات متتابعة من الشخصية . ومن المحقق أن الشاعر العظيم هو ، ضمن أشياء أخرى ، شخص لايعيد فحسب موروثاً كان معلقاً ، وإنما هو شخص يعيد فى شعره الجمع بين أكبر عدد ممكن من جدائل الموروث . ولستَ بمستطيع أن تفصل الشعر عن كل شئ آخر فى تاريخ شعب من الشعوب . وإنه لمن التزيد أن تقول إن العقل الإنجليزى قد شُوش منذ عصر شكسبير ، وإنه فى الحقبة الأخيرة فحسب نفذت بعض أشعة ، على فترات متقطعة ، إلى ظلمته . فلو أن الداء كان مزمناً إلى هذا الحد ، لكان قد فات مرحلة العلاج .

شلى وكيتس

١٧ فبراير ١٩٣٣

قد يبدو أن الثورة التى أحدثها وردزورث كانت بعيدة المدى . ولاريب أنه لم يكن أول شاعر يقدم نفسه على أنه الرسول الملهم ، كما أن هذه ليست بالتأكيد حالته ؛ فلعل بليك قد ادعى – وله بعض الحق – أنه سبر ألغاز النعيم والجحيم ، ولكن لا يبدو أن أى دعوى من دعاوى بليك تنحدر إلى « الشعراء » عموماً . لقد كان بليك – ببساطة – يرى رؤى ويستخدم شعره فى عرضها . ولم يكن سكوت ، وبيرون فى أعماله الأكثر رواجاً ، إلا مسليين اجتماعيين . إن وردزورث هو حقاً أول رجل فى غمرة الشئون المضطربة فى عصره يضيف إلى سلطة الشاعر سلطة جديدة هى الاندماج فى الشئون الاجتماعية ، وتقديم لون جديد من العاطفة الدينية يبدو أن تفسيرها امتياز وقف على الشاعر وحده . ومنذ أصدر ماثيو أرنولد منتخباته من شعر وردزورث أضحى من الشائع أن يلاحظ أن عظمة وردزورث الحقيقية بوصفه شاعراً لاشأن لها بآرائه أو بنظرياته فى المعجم اللفظى أو بفلسفته إزاء الطبيعة ، وأن عظمته إنما توجد فى القصائد التى لا غاية له من ورائها . ولست واثقاً من أن هذا الانحصار النقدى لن يجاوز حده ، أو أننا نستطيع الحكم على شعر إنسان والاستمتاع به فى الوقت الذى نسقط فيه من حسابنا الأشياء التى كان يعنى بها عناية عميقة ، والتى وجه شعره إلى تفسيرها . إنى لأتساءل : لو أننا استبعدنا اهتمامات وردزورث ومعتقداته فكم يبقى إذن ؟ أليس من الضرورى لكى نقدر عظمة وردزورث الحقيقية أن نحتفظ بهذه الاهتمامات والمعتقدات ونبقيها فى أذهاننا بدلاً من استبعادها عمداً استعداداً للاستمتاع بشعره ؟ تأمل – على سبيل المثال – شاعراً من أجمل شعراء الجزء الأول من القرن التاسع عشر : لاندور . إنه فى الشعر والنثر أستاذ لا مجال للشك فى أستاذيته ، وهو مؤلف قصيدة طويلة واحدة على الأقل تستحق أن تُقرأ أكثر مما تُقرأ الآن ، ولكن سمعته لم تبلغ أبداً الحد الذى تقارن معه بسمعة وردزورث أو أى من الشاعرين الأصغر سناً ، واللذين يتعين علينا أن نتناولهما الآن . ليس السبب فى إحلالنا وردزورث المكان الذى يحتله هو تلك الحفنة من القصائد ، أو ذلك العدد من الأبيات المنفصلة التى تعبر عن عاطفة أعمق مما كان لاندور يستطيع التعبير عنه ، وإنما ثمة شئ كامل فى مثل عظمة وردزورث ؛ شئ ذو دلالة فى مكانه من نموذج

التاريخ ؛ وهو شئ يستحق أن نذكره . علينا إذا أردنا أن نقدر لأنفسنا عظمة شاعر من الشعراء أن ندخل فى حسابنا تاريخ عظمته. إن وردزورث جزء أساس من التاريخ. أما لاندور فلا يعدو أن يكون محصولاً ثانوياً رائعاً .

لقد كانت لشلى آراء فى الشعر ، وكان يستخدم الشعر فى عرض هذه الآراء . وبمجئ شلى يصدمنا ، منذ البداية ، ذلك العدد الكبير من الأشياء التى كان يتوقع من الشعر أن يقوم بها . فنحن لا نستطيع أن نعرف ما الذى لا يجوز أن نتوقعه من الشاعر الذى يقول لنا ، فى كلمة عن مذهب النباتيين « إن الأورانج أوتان يشبه الإنسان تماماً من حيث ترتيب الأسنان وعددها على السواء » . من الحق أن ملاحظاته التى ذيّل بها قصيدته «الملكة ماب» لا تعبر إلا عن آراء تلميذ ذكى ومتحمس ، ولكنه تلميذ يعرف كيف يكتب . وفى كل أعماله – التى لا تعد قليلة بالنسبة إلى قصر حياته – لا يدعنا – فيما أظن – ننسى أنه كان يحمل أفكاره على محمل الجد . إن أفكار شلى تلوح لى دائماً أفكاراً مراهقة – وقد اصطلحت جميع الأسباب على أن تجعلها كذلك . ويلوح لى أيضاً أن الحماسة لشلى إنما هى من شأن المراهقين ؛ فشلى ، عند أغلبنا ، يمثل مرحلة الحدة التى تسبق النضج ، ولكن كم من الناس يستطيعون أن يتخذوه رفيقاً لهم طوال العمر ؟ إنى أعترف بأنى لا أفتح ديوان شعره قط حين أريد أن أقرأ شعراً ، وإنما أفتحه فقط عندما أود الرجوع إلى شئ ما. وأنا أجد أفكاره منفرة . وصعوبة الفصل بين شلى وأفكاره ومعتقداته أشد منها فى حالة وردزورث . والاهتمام السيرى الذى أثاره شلى دائماً يجعل من العسير علينا أن نقرأ الشعر دون تذكر للرجل : وقد كان الرجل خالياً من روح الفكاهة، متحذلقاً ، مركز الاهتمام على النفس ، يكاد يكون ، فى بعض الأحيان ، وغْداً . وإذا استثنينا لمعة عارضة من الإدراك الحاذق تتبدى عندما يتحدث عن الآخرين ولا يكون معنيّا بشئونه الخاصة أو بالكتابة الجميلة ، فسنجد أن رسائله بليدة على نحو لا يطاق . وهو يضاد ، على نحو مدهش ، كيتس الجذاب. ومن ناحية أخرى فأنا أقر بأن وردزورث لم يكن بالشخصية الجذابة هو كذلك، ولكنى لا أستمتع فقط بشعره كما لا أستمتع بشعر شلى ، وإنما أستمتع به الآن أكثر مما كنت أفعل حين قرأته لأول مرة . وكل ما أستطيعه هو أن أتلمس الأسباب (مقللاً من تحيزاتى بقدر ما أستطيع) التى تجعل إساءة شلى لاستخدام الشعر تصدمنى أكثر من إساءة وردزورث استخدامه .

يلوح أن شلى كان يملك ، بدرجة عالية ، تلك الملكة غير المعهودة : ملكة الإدراك العاطفى الحار للأفكار المجردة . أما كونه كان أحياناً على غير يقين من مشاعره

الخاصة – كما قد نُغرى بأن نعتقد ، حين تحيرنا فلسفة قصيدته « ابيسكيديون » – أو لم يكن ، فمسألة مختلفة تماماً . ولست أعنى بذلك أن ذهن شلى كان ميتافيزيقيا أو فلسفياً ، وإنما كان ذهنه – من بعض النواحى – بالغ التشويش : لقد كان قادراً على أن يكون فى آن واحد ، وبالحماسة نفسها ، من عقلانيى القرن الثامن عشر ، وأفلاطونيًا غائم الرؤية . غير أنه كان بوسع المجردات أن تثير فيه وجدانًا قوياً ؛ وقد ظلت أفكاره ثابتة ، برغم أن ملكته الشعرية نضجت . ولنا أن نحدس ما إذا كان ذهنه خليقا بأن ينضج هو كذلك ؛ إذ من المحقق أنه فى آخر قصائده – وأعظمها فى رأيى وإن تكن ظلت ناقصة ، قصيدة « انتصار الحياة » – ثمة دلائل لا على كتابة أفضل مما نجده فى أى قصيدة طويلة سابقة له فحسب ، وإنما على مزيد من الحكمة أيضاً .

« وعند ذلك اكتشفت أن ما خلته جذراً عجوزاً ، نابتاً على نحو شائه غريب ، من جانب التل كان ، على التحقيق ، أحد أولئك (هكذا Sic) الطاقم المضلل

وأن العشب الذى خلته يتدلى واسعاً
أبيض ، لم يكن سوى شعره النحيل الذى فقد لونه
وأن الفجوتين اللتين حاول عبثاً إخفاءهما
كانتا ، أو كانتا فيما مضى ، عينين ... »

فنحن نجد هنا دقة فى الصور وقصداً جديدين على شلى . غير أنه على قدر ما يمكننا أن نحكم ، لم ينجِ شلى تماماً من وصاية جودوين حتى عندما كان يتبين ، بوصفه إنساناً ، شعوذته . ولابد أن ثقل السيدة شلى كان شديد الوطأة أيضاً . وحين نتناول عمله على ما هو عليه ، ودون تخمينات عقيمة عن المستقبل ، فقد يكون لنا أن نتساءل : أمن الممكن أن نهمل « الأفكار » الموجودة فى قصائد شلى لكى نتمكن من الاستمتاع بشعره ؟

إن السيد أ . أ . ريتشاردز يستحق أن ننسب إليه شرف الريادة فى مشكلة الاعتقاد عند الاستمتاع بالشعر . ولابد لى من أن أترك أى تتبع منهجى لهذه المشكلة له ولمن هم مؤهلون لتتبعها فى أثره . غير أن شلى يثير المسألة على نحو مختلف عن ذلك الذى لاحت لى عليه فى كلمة عن هذا الموضوع ذيلت بها مقالة لى عن دانتى . لقد كنت ، فى تلك الكلمة ، معنياً بقارئين مفترضين : أحدهما يتقبل فلسفة الشاعر ، والآخر يرفضها . وعلى قدر ما يكون الشاعران موضوع النقاش من طراز دانتى ولوكريتيوس ، يلوح لى أن هذا يغطى المسألة . إنى لست بوذيا ، ولكن بعض الكتب البوذية المقدسة الباكرة تؤثر فىّ على نحو ما تفعل أجزاء من العهد القديم ومازال بمستطاعى أن أستمتع بـ « عمر » فيتزجرالد ، برغم أنى لا أعتنق فلسفته ، الأقرب

إلى الرفاهية والضحالة، فى الحياة . غير أنى أنفر نفوراً إيجابيّا من بعض آراء شلى ؛ وهذا يعوق استمتاعى بالقصائد التى ترد فيها هذه الآراء . وثمة آراء أخرى له تلوح لى مفرطة فى صبيانيتها إلى الحد الذى لا أستطيع معه أن أستمتع بالقصائد التى ترد فيها . ولست أجد أن من الممكن أن أتخطى هذه القطع ، وأقر عينا بالشعر الذى لا يبرز فيه تقرير طالباً الموافقة . والذى يزيد المشكلة تعقيداً هو أنه فى شعر فى مثل طلاقة شعر شلى يوجد قدر كبير مما لا يعدو أن يكون سجعاً رديئا . خذ ما يلى على سبيل المثال :

« على النفخ فى صور المعركة

فررت إلى هنا ، مسرعاً ، مسرعاً ، مسرعاً .

بين الظلمة الملقاة من عل .

بعيداً عن تراب العقائد البالية ،

وعن لواء الطاغية الممزق ،

وحوالىّ كانت تتجمع ، محمولة إلى أمام ،

وتمتزج عدة صيحات –

الحرية ! الأمل ! الموت ! النصر ! »

قلما كان ولتر سكوت يتدنى إلى مثل هذا المستوى ، وإن كان بيرون أكثر منه تدنيا إليه . غير أنه فى مثل هذه السطور الخشنة وغير القابلة للتنغيم ، يزداد استياء المرء من الأفكار ، والأفكار التى تجرعها شلى كاملة ، ولم يتمثلها قط ، والمتجلية فى هذه الكلمات المتداولة : العقائد البالية ، والطغاة ، والكهنة ، التى كان شلى يستخدمها بتكرار كثير . وإن الأجزاء الرديئة من القصيدة لقادرة على أن تلطخ الكل ، بحيث إنه عندما يرتفع شلى إلى الذرا ، عند نهاية القصيدة :

« إن معاناة الويلات التى يظنها الأمل بلا نهاية ،

وغفران الأخطاء الأقتم سواداً من الموت أو الليل ،

وتحدى القوة التى تلوح كلية القدرة ؛

والحب والتحمل والأمل إلى أن يخلق الأمل

من بين حطامه الشئ الذى يتأمله ... »

وهى أبيات لانمنح محتواها اعتقاداً أو إنكاراً ، لانتمكن من الاستمتاع بها استمتاعاً كاملاً . والمرء لايتوقع من القصيدة أن تظل محتفظة بنغمتها من البداية إلى النهاية ؛ فإن فى بعض القصائد الطويلة التى تعد من أكثر قصائد نوعها نجاحاً علاقة

بين القطع الأشد توتراً والقطع الأشد تحللاً، هى فى حد ذاتها جزء من نموذج الجمال. غير أن الأبيات الجيدة بين أبيات رديئة لايمكن قط أن تمنحنا أكثر من متعة يشوبها الأسف . وعندما أقرأ قصيدة «إبيسكيديون» ، أرتبك تماماً إزاء أبيات من هذا النوع :

« وفى هذا الصدد يختلف الحب الصادق عن الذهب والطين ،

إن تقسيمه لا يعنى إنقاصاً له ...

ولم أك قط من تلك الشيعة الكبيرة

التى يقول مذهبها إنه ينبغى على كل امرئ أن يختار

من بين الجمع حبيبة أو صديقاً

ثم يرسل بكل الباقين ، برغم جمالهم وحكمتهم ،

إلى النسيان البارد ... » .

بحيث إننى عندما أقع ، بعد ذلك بأبيات قليلة ، على صورة جميلة من هذا النوع :

« رؤيا كإبريل المتجسد ، تحذر

بالابتسامات والدموع ، وتجمد الهيكل العظمى

فى مقبرته الصيفية » .

يصيبنى من الصدمة ، عند العثور عليها فى مثل هذه الصحبة المهملة ، قدر ما يصيبنى من المتعة لعثورى عليها أساساً . ولابد لنا من أن نقر بأن أفتن قصائد شلى الطويلة ، فضلاً عن بعض من أردأها ، هى تلك التى حمل فيها أفكاره على محمل الجد جداً[1]. وقد كانت هذه الأفكار هى التى نفخت فى «الفحمة الآخذة فى الانطفاء» الحياة ، ولسنا نستطيع - بأكثر مما نستطيع فى حالة وردزورث - أن نتجاهلها دون أن نحصل على شئ ليس أكثر شبهاً بشعر شلى من شبه دمية شمعية بشلى نفسه .

قال شلى إنه يكره الشعر التعليمى ؛ ولكن شعره الخاص تعليمى أساساً ، وإن لم يكن (توخيا للعدل) تعليمياً بالمعنى نفسه الذى كان يستخدم به تلك الكلمة . إن رأى شلى الذى جهر به فى الشعر ليس مختلفاً عن رأى وردزورث . واللغة التى يلبس بها هذا الرأى فى مقالة «دفاع عن الشعر» إنما هى لغة بالغة التفاصح . وإذا استثنينا تلك الصورة الجميلة التى يوردها جويس فى موضع ما من روايته «يوليسيز» «إن الذهن عند الخلق أشبه بفحمة آخذة فى الانطفاء ، يوقظها تأثير ما غير مرئى - كريح غير دائمة الهبوب - إلى لمعة عارضة » فإن مقالته تلوح لى قطعة من الكتابة أدنى من

(١) إنه لايلوح ، على سبيل المثال ، فى مظهر من يأخذ أفكاره بغاية الجد فى قصيدة « ساحرة أطلس» التى إخالها ، برغم كل سحرها ، جديرة بأن تستبعد على أنها هينة الشأن .

مقدمة وردزورث العظيمة . إنه يقول أشياء أخرى فاتنة أيضاً ، ولكن القطعة التالية أشد دلالة على الطريقة التى يربط بها الشعر بالنشاط الاجتماعى للعصر :

« الشعر هو أضمن بشير ورفيق وتابع ليقظة شعب عظيم لإحداث تغير مفيد فى الرأى أو المؤسسات . ففى مثل هذه الحقب يكون ثمة تراكم للقدرة على التوصيل وتلقى مفهومات حادة ومفعمة بالعاطفة تتعلق بالإنسان والطبيعة . والأشخاص الذين تكمن فيهم هذه الملكة قد يكونون فى كثير من الأحيان - وذلك على قدر ما يخص الأمر عدة أجزاء من طبيعتهم - ذوى صلة قليلة الحظ من الوضوح بتلك الروح من الخير التى هم رسلها . غير أنه حتى عندما ينكرون ويجحدون فإنهم يكونون مجبرين على أن يخدموا تلك القوة التى تسكن عرش أرواحهم » .

ولست أدرى ما إذا كان شلى ، وهو يتقدم بهذه التحفظات عن « الأشخاص الذين تكمن فيهم هذه الملكة » ، يفكر فى عيوب بيرون أو فى عيوب وردزورث ؛ إذ ليس من المحتمل أنه كان يفكر فى عيوبه هو . غير أن هذا تقرير إما أن يكون صادقاً أو زائفاً . فإذا كان يريد أن يقول : إن الشعر العظيم يجنح دائماً إلى أن يواكب «تغيراً (شعبياً) فى الرأى أو المؤسسات » فنحن نعلم أن هذا ليس حقاً . وكون ملكة « توصيل وتلقى تصورات حادة ومفعمة بالعاطفة تتعلق بالإنسان والطبيعة » تتزايد فى مثل هذه الحقب إنما هو أمر مشكوك فيه ؛ لأن المرء خليق بأن يجد الناس (فى هذه الحالة) مشغولين بأمور أخرى . ولا يلوح أن شلى ، فى هذه القطعة ، يضمر أن الشعر فى حد ذاته يساعد على تحقيق هذه التغيرات ، ويزيد من قوتها ، ولا هو بالذى يؤكد أن الشعر نتاج ثانوى مألوف للتغيرات التى من هذا النوع ، ولكنه يؤكد وجود علاقة ما بين الأمرين ، وعلى هذا يؤكد وجود علاقة معينة بين شعره وأحداث عصره ، مما يستتبع القول بأن كلا من هذين الأمرين يلقى ضوءاً على صاحبه . وربما كان هذا هو أول ظهور للنظرية الحركية أو الثورية فى الشعر؛ لأن وردزورث لم يعمم القول إلى هذا الحد .

وقد يكون لنا الآن أن نعود إلى هذا السؤال : إلى أى مدى يمكننا أن نستمتع بشعر شلى ، دون أن نوافق على الاستخدام الذى يوجهه إليه ، أى دون أن نشاركه آراءه وتعاطفاته ؟ لقد كان دانتى بطبيعة الحال تعليمياً على قدر ما يمكن للمرء أن يجد شاعراً تعليمياً . وقد ذهبت فى مكان آخر ، ومازلت أذهب ، إلى أنه ليس من الضرورى أن تشارك دانتى معتقداته لكى تستمتع بشعره[1] . ولئن لاح أننى فى هذا المثال أمد

(١) أكد السيد أ . إ . هاوسمان (فى كتابه «اسم الشعر وطبيعته» ، ص ٣٤) أن « الشعر الدينى الجيد ، سواء عند كبل أو دانتى أو إيسوب ، يحتمل أن يكون أكثر الناس إنصافاً فى تذوقه ، وأقدرهم على التمييز فى الاستمتاع به ، هم غير المؤمنين » . وثمة ذرة صلبة من الصدق فى هذا ، ولكنه إذا فهم بمعناه الحرفى انتهى إلى أن يكون هراء .

من رقعة تسامح ذهن متحيز ، فإن مثال لوكريتيوس صالح لأن يورد كذلك : إن المرء قد يشارك دانتى معتقداته الأساسية ، ومع ذلك يستمتع بلوكريتيوس إلى أقصى حد . فلماذا إذن لا يمتد هذا العفو العام إلى وردزورث وإلى شلى ؟ وهنا يبادر السيد ريتشاردز إلى نجدتنا(١) فى الوقت المناسب تماماً :

« إن كولردج حينما لاحظ أن « تعليقاً إرادياً للإنكار » يصحب الكثير من الشعر ، كان يلاحظ حقيقة مهمة وإن لم يصغها فى أوفق الاصطلاحات ؛ لأننا لانعى الإنكار ، ولا نعلقه إراديا فى هذه الحالات. ومن الأفضل أن نقول إن مسألة الاعتقاد أو الإنكار ، بالمعنى الذهنى لهاتين الكلمتين ، لا تثور قط حين نقرأ على النحو الصحيح . وإذا ثارت لسوء الحظ ، إما لغلطة فى الشاعر أو لغلطة فينا ، فإننا نكون لحظتها قد توقفنا عن القراءة ، وغدونا علماء فلك أو لاهوتيين أو أخلاقيين ، أى أشخاصاً منهمكين فى طراز آخر مختلف تماماً من النشاط » .

وعلى قدر ما يكون نفور شخص مثلى من شعر شلى غير راجع إلى تحيزات لا صلة لها بالموضوع ، أو إلى نقطة عمياء بسيطة ، بل يكون راجعاً إلى خاصة ينفرد بها الشعر وليس القارئ ، فقد يكون لنا أن نستنتج أن مصدر الصعوبة لايكمن فى تقديم الشاعر لمعتقدات لا أومن بها ، أو لمعتقدات ، إذا صغنا الأمرعلى أشد الأنحاء تطرفاً ، تثير مقتى . وأبعد من ذلك عن الصواب أن ترجع الصعوبة إلى أن شلى يستخدم عمداً ملكاته الشعرية فى نشر مذهب – فإن دانتى ولوكريتيوس قد فعلا الشئ نفسه . وأنا أرى أن الموقف هو كما يلى : عندما تكون العقيدة أو النظرية أو الاعتقاد أو « وجهة النظر فى الحياة » المقدمة فى القصيدة أمراً يستطيع عقل الشاعر أن يتقبله على أنه متسق وناضج وقائم على حقائق الخبرة ، فإنه لا يضع عقبة أمام استمتاع القارئ ، سواء كان يقبله أو ينكره ، يوافق عليه أو يأسف له . أما عندما يكون اعتقاداً يرفضه القارئ على أنه طفولى أو ضعيف ، فإنه قد يمثل لدى القارئ ، الذى أوتى ذهناً حسن النمو ، حائلاً كاملاً تماماً .

وأنا ألاحظ ، عرضاً ، أننا نستطيع أن نفرق – ولكن دون دقة – بين الشعراء الذين يستخدمون ملكتهم اللفظية والإيقاعية والتخيلية فى خدمة الأفكار التى يعتنقونها بحرارة ، والشعراء الذين يستخدمون الأفكار التى يعتنقونها ، بدرجات متفاوتة من الإيمان الوطيد ، على أنها مادة للقصيدة . ويتفاوت الشعراء على نحو غير محدد بين

(١) «النقد التطبيقى» ، ص ٢٧٧ .

هذين الطرفين الافتراضيين ؛ ولكن النقطة التى نضع عندها الشاعر لابد أن تظل عصية على الحساب الدقيق . وإنى لأميل إلى الظن بأن السبب فى أنى كنت ثملا بشعر شلى وأنا فى الخامسة عشرة ، فى حين أجده الآن لا يُقرأ تقريباً ، ليس هو أننى كنت فى تلك السن أقبل أفكاره ، ثم صرت أرفضها منذ ذلك الحين ، بقدر ما هو أنه فى تلك السن لم تكن « مسألة الاعتقاد أو عدم الاعتقاد » - كما يسميها السيد ريتشاردز - تثور . فليست المسألة هى أننى كنت ، منذ ثلاثين عاماً خلت ، أستطيع أن أقرأ شلى وأنا واقع تحت تأثير وهم بدهته الخبرة بقدر ما هى أنه لما لم تكن مسألة الاعتقاد أو عدم الاعتقاد تثور حينذاك فقد كنت فى وضع أفضل كثيراً يمكننى من الاستمتاع بالشعر . وكل ما آسف له هو أن شلى لم يعش حتى يضع مواهبه الشعرية - التى كانت من الطبقة الأولى يقينا - فى خدمة معتقدات أقدر على الإقناع . وما كانت هذه المعتقدات لتحتاج - بالنسبة لأغراضى هنا - أن تكون أحظى منى بالقبول .

ومهما يكن من أمر فإن المشكلة أكبر من ذلك . وقد استوقفتنى عبارة واردة فى المقدمة التى كتبها السيد أولدس هكسلى لرسائل د . هـ . لورنس . إنه يقول عن لورنس : « ما أشد المرارة التى كان يكره بها نظرة فيلهلم - مايستر للحب على أنه تربية ، ووسيلة للثقافة ، وتدريب للنفس ! » . وهذا صحيح . وقد كان لورنس - فى رأيى - مصيباً فيه . ولكن هذه النظرة تسرى فى تضاعيف أعمال جوته . وأنت إذا كنت تنفر منها ، فما عساك أن تصنع بجوته ؟ أترى « الثقافة » تتطلب منا أن نقوم (وهو ما لم يقم به لورنس قط ، وما أحترمه لأجله) بجهد واع لكى نقصى عن أذهاننا كل عقائدنا ومعتقداتنا الحارة عن الحياة عندما نجلس لقراءة الشعر ؟ لئن كان الأمر كذلك ، فسيعود بالوبال على الثقافة . ومن ناحية أخرى لاينبغى علينا أن نعمد - مثلما يفعل الناس أحياناً - إلى التمييز بين المرات التى يكون فيها الشاعر «شاعراً» والمرات التى يكون فيها « واعظاً » فهذه مهمة مسرفة فى اليسر . ولئن حاولت أن تحرر أعمال شلى أو وردزورث أو جوته بهذه الطريقة ، فلن تجد نقطة أولى بالوقوف عندها من غيرها ، كما أن ما ستخرج به من هذه العملية - فى نهاية المطاف - إنما هو شئ ليس بشلى ولا وردزورث ولاجوته على الإطلاق ، وإنما هو مجرد كومة لا اتصال بينها من المقطوعات الجذابة ، وأنقاض الشعر نفسه . وأنت باستخدامك ، أو إساءتك استخدام ، مبدأ الفصل هذا إنما تتعرض لخطر أن تبحث فى الشعر عن متعة وهمية خالصة ، وأن تفصل بين الشعر وكل شئ آخر فى العالم ، وأن تخدع نفسك وتحرمها من قدر كبير يمكن للشعر أن يسهم به فى نموك .

منذ بضع سنوات خلت حاولت أن أعبر في مقالة لى عن شكسبير عن نقطة مؤداها أن دانتى كان يمتلك « فلسفة » بمعنى لم يكن شكسبير يعتنق به أى فلسفة ، أو أى فلسفة مهمة . ولدىّ من الأسباب ما يحدونى إلى الاعتقاد بأنى لم أنجح في توضيح هذه النقطة البتة . من المحقق - فيما يقول الناس - أن شكسبير كان يعتنق « فلسفة » ، حتى ولو لم يستطع صياغتها ، ومن المحقق أن قراءتنا لشكسبير تمنحنا فهماً أوسع وأعمق للحياة والموت . وبرغم أنى كنت حريصاً على ألا أولّد مثل هذا الانطباع يلوح لى أنى قد جعلت بعض القراء يظنون أنى بهذا أقوّم شعر شكسبير على أنه أقل قيمة من شعر دانتى . إن الناس يميلون إلى الاعتقاد بأن ثمة لبابا واحداً للشعر من نوع ما ، ينبغى علينا أن نجد له صيغة ، وأنه يمكن ترتيب الشعراء حسب امتلاكهم لجزء كبير أو صغير من ذلك اللباب . لقد شرح دانتى ولوكريتيوس فلسفات صريحة ، ولم يفعل شكسبير ذلك . وهذه التفرقة البسيطة بالغة الوضوح ، ولكنها ليست بالضرورة على درجة عالية من الأهمية ؛ فالشئ المهم هو ما يميز كل هؤلاء الشعراء عن شعراء من نوع وردزورث وشلى وجوته . وهنا ، مرة أخرى ، أظن أن السيد ريتشاردز يستطيع أن يلقى بعض الضوء على هذه المسألة .

وأنا أعتقد أنه لكى يكون الشاعر فيلسوفاً أيضاً فعليه أن يكون في حقيقة الأمر رجلين : ولست أستطيع أن أفكر فى أى مثل لهذا الانفصام التام ، ولا أنا أستطيع أن أرى أى شئ يمكن أن نكسبه من ورائه ؛ فإن العمل يؤدى داخل جمجمتين خيراً مما يؤدى داخل جمجمة واحدة . وكولردچ هو المثال الواضح لهذا ؛ ولكنى أعتقد أنه لم يتمكن من ممارسة أحد هذين النشاطين إلا على حساب النشاط الآخر . إن الشاعر قد يستعير فلسفة أو قد يستغنى عنها ؛ وعندما يتفلسف عن بصيرته الشعرية الخاصة فإنه يكون معرضاً لأن يقع فى الخطأ . وثمة قدر كبير من ضعف الشعر الحديث قد فُسر فى بضع صفحات من مقالة السيد ريتشاردز القصيرة المسماة «العلم والشعر» . وعلى الرغم من أنه يخص د . هـ . لورنس بالفحص فإن قدراً كبيراً مما يقوله يصدق على الجيل الرومانسىّ أيضاً . يقول : « إن التفرقة بين عيان انفعال وعيان من طريق الانفعال ليس بالأمر الميسور على الدوام » . وأعتقد أن وردزورث كان ينزع إلى الخطأ نفسه الذى وجد السيد ريتشاردز أن لورنس قد ارتكبه . أما حالة شلى فهى أقرب إلى أن تكون مختلفة : لقد استعار أفكاراً - وهذا كما قلت أمر مشروع تماماً - ولكنه استعار أفكاراً شعثاء ؛ وحينما عثر عليها خلط بينها وبين حدوسه الخاصة . أما عن جوته فربما كان الأقرب إلى الصدق أن نقول إنه أدلى بدلوه فى كل من الفلسفة

والشعر ، وأنه لم يحرز نجاحاً عظيماً فى أيهما . لقد كان دوره الحقيقى هو دور رجل الدنيا والحكيم ، على طريقة لاروشفوكو أو لا برويير أو ڤوڤنارج .

ومن ناحية أخرى فإنى خليق بأن أرى أنه من قبيل التبسيط الزائف أن تقدم أيّاً من هؤلاء الشعراء ، أو تقدم لورنس الذى كان السيد ريتشاردز يتحدث عنه ، على أنه - ببساطة - حالة خطأ فردى ثم تقف بالأمر عند ذلك . ولست أرغب فى تقديم مفارقة حينما أؤكد أن عظمة كل كاتب من هؤلاء الكتاب ترتبط ، على نحو لاينفصم ، بممارسته للخطأ ، وتنويعه الخاص على هذا الخطأ ؛ فمكانهم فى التاريخ ، وأهميتهم بالنسبة لجيلهم والأجيال التالية يدخلان فى هذا الموضوع . وليست هذه مسألة شخصية بحت ؛ فإنهم ما كانوا ليبلغوا ما بلغوا من العظمة بدون الحدود التى حالت بينهم وبين أن يكونوا أعظم مما كانوه . وهم ينتمون إلى ذلك العدد من المهرطقين العظماء الموجودين فى كل عصر . وهذا هو ما يضفى عليهم دلالة مختلفة تماماً عن دلالة كيتس ، وهى شخصية فريدة فى حقبة متنوعة ومرموقة .

وكيتس يلوح لى أيضاً شاعراً عظيماً . إنى لست سعيداً بقصيدة «هايپريون» فهى تشتمل على أبيات عظيمة ، ولكنى لا أعلم ما إذا كانت قصيدة عظيمة . إن أناشيده - بخاصة فيما يحتمل « أنشودة إلى سايكى » - تكفى لتأكيد صيته . ولكنى لست معنيّاً بدرجة عظمته قدر ما أنا معنى بنوعها ؛ ونوعها إنما يتجلى على نحو أوضح فى رسائله منه فى قصائده . وعلى النقيض من الأنواع التى راجعناها ، فيلوح لى أن نوعه أقرب إلى نوع شكسپير[1] . ومن المحقق أن رسائله هى ألمع وأهم رسائل كتبها أى شاعر إنجليزى . فأثرة كيتس - على ما هى عليه - هى أثرة الشباب التى كان الزمن خليقاً بأن يفتديها . إن رسائله هى ما ينبغى أن تكون عليه الرسائل ؛ فالأشياء الفاتنة فيها ترد بلا توقع ؛ فلا هى تدخل ولا هى تبرز ، وإنما هى تأتى بين الأمور الهينة الشأن ، وملاحظاته التى أوحت بها قصيدة وردزورث «الغجرية» ، فى رسالة إلى بيل فى عام ١٨١٧ ، ذات نوعية من أفتن أنواع النقد ، وعلى أعمق درجة من النفاذ :

«يلوح لى أنه لو كان وردزورث قد فكر ، على نحو أعمق قليلاً ، فى تلك اللحظة ، لما كتب القصيدة البتة . وإنى خليق بأن أحكم عليها بأنها كتبت فى أثناء واحدة من أكثرحالاته النفسية راحة طوال حياته - ضرب من منظر خلوى ذهنى تخطيطى ، وليست بحثاً عن الحقيقة » .

(١) لم أقرأ كتاب السيد مرى «كيتس وشكسپير» وربما كنت لا أقول أكثر مما قاله السيد مرى بطريقة أفضل ، وعلى نحو أكثر استقصاء فى ذلك الكتاب . وإنى لعلى يقين من أنه قد فكر فى هذه المسألة على نحو أعمق كثيراً من تفكيرى فيها .

وفى رسالة إلى ذلك المراسل نفسه ، بعد ذلك بأيام قلائل ، يقول :

« وعرَضاً ينبغى علىّ أن أقول شيئاً ألحَّ علىّ فى الآونة الأخيرة ، وزاد من اتضاعى وقدرتى على الخضوع ، ألا وهو هذه الحقيقة : إن الرجال ذوى العبقرية عظماء كبعض المواد الكيماوية الأثيرية التى تؤثر فى بنية الذهن المحايد ، غير أنه ليست لهم أى فردية ، أو أى شخصية محددة — وإنى لخليق بأن أدعو أولئك الذين لهم أنفس ، بالمعنى الأمثل لهذه الكلمة ، رجال قوة »[١] .

فهذا هو نوع الملحوظة التى عندما تصدر عن رجل فى مثل صغر سن كيتس لايمكن أن توصف إلا بأنها من نتاج العبقرية . ولايكاد يوجد تقرير واحد لكيتس عن الشعر ليس صادقاً ، حين يُفحص بعناية . ومع التسليم الواجب بصعوبات التوصيل ، والأكثر من ذلك أن ما يقوله يصدق على شعر أعظم أو أنضج من أى شئ كتبه هو نفسه .

غير أنى قد أُغريت بالاسهاب فى الحديث عن اللمعان والعمق العامين للملاحظات المنتثرة عبر رسائل كيتس ؛ ومن المحتمل أن أجد ما يغرينى بأن أعلق ، أيضاً ، على مزاياها ، بوصفها نماذج للمراسلة (وإن كان هذا لا يعنى أنه يخلق بالمرء أن يحتذى أى نموذج فى كتابة الرسائل) وعلاقتها بشخصيته الجذابة . لقد كانت خطتى ، فى هذا الإطار البالغ الضيق ، هى أن أشير فقط إليها بوصفها برهانا على طراز من الأذهان الشعرية بالغ الاختلاف عن أى من تلك التى كنت أتحدث عنها لتوى . إن أقوال كيتس عن الشعر ، المنتثرة عبر مراسلاته الخاصة ، تظل قريبة جداً من العيان ، وليس لها علاقة ظاهرة بعصرها ، حيث إنه لايلوح أنه كان ، شخصياً ، مهتماً اهتماماً يستغرقه بالشئون العامة — برغم أنه عندما كان يتحول إلى مثل هذه الأمور ، كان يجلب إليها ذكاء حاذقاً ونفاذاً . لقد كان وردزورث ذا حساسية بالغة للحياة الاجتماعية والتغيرات الاجتماعية. وكل من وردزورث وشلى مُنظّران. أما كيتس فلم تكن له نظرية ، وما كان تكوين نظرية ليتصل باهتماماته ، بل كان غريباً على ذهنه . ولو أننا أخذنا كلاً من وردزورث أو شلى على أنه ممثل لعصره ، وصوت عصره ، فإننا لا نستطيع أن نعد كيتس كذلك . بيد أننا لانستطيع أن نتهم كيتس بأى تراجع أو رفض : فقد كان عاكفاً فحسب على عمله . لم تكن لديه نظريات ؛ ومع ذلك فقد كان ذا ذهن « فلسفى » بالمعنى

(١) يورد السيد هربرت ريد هذه القطعة فى كتابه «الشكل فى الشعر الحديث» ، ولكنه يتابع تأملاته إلى نقطة لا أود أن أتابعه فيها .

الذى يناسب الشاعر ، وبالمعنى الذى نقول به ذلك عن شكسبير ، وإن كان ذلك بدرجة أدنى مما نجده عند شكسبير . إنه لم يكن مشغولاً إلا بأرفع فوائد الشعر ، غير أن هذا لايتضمن القول بأنه لايجوز للشعراء ، من سائر الأنماط ، أن يعنوا صواباً - وأحياناً عن التزام - بسائر فوائده .

ماثيو أرنولد

٣ مارس ١٩٣٣

« إن استيلاء الديمقراطية على السلطة فى أمريكا وأوربا لن يكون - كما كان المأمول - ضمانا للسلام والمدنية - إنه يمثل ارتفاع نجم غير المتمدينين الذين لايكفى تعليم مدرسى لإمدادهم بالذكاء والعقل . ويلوح أن العالم مقبل على مرحلة جديدة من الخبرة ، تختلف عن أى شئ سبقها ، ينبغى أن يظهر فيها نظام جديد للمعاناة يلائم بين البشر والأوضاع الجديدة » .

لقد استشهدت بالكلمات السابقة لأنها ، جزئيا ، لنورتون[١] ، ولأنها ، جزئيا ، ليست لأرنولد . إن الجملتين الأوليين يمكن أن تكونا لأرنولد ، ولكن الثالثة - « مرحلة جديدة من الخبرة تختلف عن أى شئ سبقها ، ينبغى أن يظهر فيها نظام جديد للمعاناة » : هذه الكلمات ليست فقط لغير أرنولد وإنما نحن ندرك على الفور أنه ما كان ليكتبها . إن أرنولد لايكاد يرمى ببصره إلى المرحلة الجديدة من الخبرة . وعلى الرغم من أنه يتحدث عن النظام، فإن ذلك النظام هو نظام الثقافة وليس نظام المعاناة . إن أرنولد يمثل حقبة سكون ؛ حقبة استقرار نسبى وهدوء - صحيح - ووقفة قصيرة فى مسيرة الإنسانية التى لاتنتهى فى اتجاه ما أو فى أى اتجاه . إن أرنولد ليس بالرجعى ولا بالثورى ، ولكنه يمثل مرحلة زمنية ، كدريدن وجونسون من قبله . وحتى إذا كانت البهجة التى نحصل عليها من كتابات أرنولد النثرية والشعرية متواضعة فإنه كان - من بعض النواحى - أكثر رجال الأدب فى عصره إرضاء . وأنتم تتذكرون الحكم المشهور الذى تفوه به عن شعراء الحقبة التى كنت أتحدث عنها ؛ وهو حكم لابد أن يكون قد لاح ، فى زمنه ، مستقلا على نحو مدهش . يقول فى مقالته عن وظيفة النقد : « إن الشعر الإنجليزى فى الربع الأول من هذا القرن ، برغم وفرة طاقته ووفرة قواه الخلاقة ، لم يكن يعرف ما فيه الكفاية » . ونحن خليقون بأن نكون مصيبين أيضا - فيما إخال - إذا نحن أضفنا أن كارلايل ورسكن وتنسون وبراوننج - برغم وفرة طاقتهم ووفرة قواهم الخلاقة - لم يكونوا يتمتعون بما فيه الكفاية من الحكمة ؛ فثقافتهم لم تكن مكتملة دائماً . ومعرفتهم بالنفس الإنسانية جزئية فى كثير من

(١) من رسالة إلى لزلى ستفن ، فى ٨ يناير ١٨٩٦ .

الأحيان ، وضحلة فى أحيان أخرى . لم يكن أرنولد صاحب دراسة واسعة أو دقيقة ، ولم يسر في الجحيم ولا هو تدله بالنعيم ، ولكن ما كان يعرفه عن الكتب والناس كان - بطريقته الخاصة - حسن التوازن حسن التوجيه . فبعد فورات الجنون التنبؤى فى نهاية القرن الثامن عشر وبداية القرن التاسع عشر يبدو أرنولد آتيا إلينا وكأنه يقول : « هذا الشعر بالغ الفتنة : فهو ثرى قليل الاحتفال ، وهو عميق أحيانا ، وهو شديد الأصالة ، ولكنكم لن تستطيعوا أن تقيموا موروثا قط وتحافظوا عليه إذا مضيتم فى هذا الطريق الاعتباطى . ثمة فضائل أهون شأنا قد ازدهرت فى عصور أخرى وبلاد أخرى ، وعليكم أن تلقوا بأسماعكم إلى تلك الفضائل وأن تطبقوها على شعركم ونثركم ومحادثاتكم وطريقة حياتكم ، وإلا حكمتم على أنفسكم بالاقتصار على تذوق انفجارات الذكاء الأدبى العابرة على نوبات وحدها ، ومن ثم فلن يتسنى لكم قط ، شعبا وأمة وجنسا ، أن تكونوا تقاليد وشخصية كاملة التكوين » . ومهما نكن قد شبعنا من أدب الماضى وثقافة الماضى فليس فى مقدورنا أن نهمل أرنولد .

حاولت فى مكان آخر أن أشير إلى بعض نقاط الضعف فى أرنولد عندما جازف باقتحام أقسام من الفكر لم يكن عقله صالحاً لها أو معداً لمعالجتها . لقد كان فى الفلسفة واللاهوت فى مستوى ما قبل التخرج ، وكان فى الدين نفعيا . وأحرى بنا أن نحدد نواحى قصور الإنسان فى إطار الحقل المهيأ له ؛ لأن تحديد نواحى القصور قد يكون فى الوقت نفسه تحديداً دقيقاً لنواحى الامتياز . وليس فى شعر أرنولد إلا القليل الذى يثير الاهتمام من الناحية التكنيكية : فهو شعر أكاديمى بأحسن معانى الكلمة . وهو خير ثمرة يمكن أن تنجم عما تبشر به القصيدة الفائزة بالجائزة الأولى فى إحدى المسابقات . وعندما لا يكون أرنولد هو أرنولد نراه على راحته فى حلة الأستاذ . إن «أنباذوقليس على بركان إتنا» قصيدة من أجمل القصائد الأكاديمية على الإطلاق . وقد جرب أرنولد أن يرتدى ثيابا أخرى كانت أقل ملاءمة له . ولست أستطيع أن أفكر فى قصيدتيه « ترسترام وإيزولت » و « شيخ البحر المهجور » إلا على أنهما أحجيتان ؛ و « سهراب ورستم » قطعة جميلة ولكنها أقل جمالا من «چبير» ، كما أن لاندور - فى الخط الكلاسيكى - هو أرهف الرجلين أذنا ، وهو يستطيع أن يتفوق على أرنولد من كل النواحى . غير أن أرنولد - برغم ذلك - شاعر يعود إليه المرء عن طيب خاطر . فمن المبهج - لا سيما بعد الاتصال بأوباش الجزء الأول من ذلك القرن - أن يغدو المرء فى صحبة رجل qui sait se conduire . ولكن أرنولد أكبر من أن يكون أستاذاً لطيفاً للشعر ؛ فعلى الرغم من صعوبة إرضائه وتشامخه ورسميته نجده أقرب إلينا من

براوننج ، وأقرب إلينا من تنيسون ، اللهم إلا في لحظات قلائل ، كسبحات العاطفة العنيفة في قصيدة «للذكرى» . إن أرنولد شاعر وناقد لعصر من الاستقرار الزائف ، وكل كتاباته التي تجرى مجرى «الأدب والدوجما» تبدو لي محاولة باسلة للتنصل من العواقب ، والتوسط بين نيومان وهكسلي . ولكن شعره - أو خير ما في شعره - أشد أمانة من أن يستخدم شيئا غير إحساسه الحقيقي بالاضطراب والوحدة وعدم الرضا . إن بعض نواحي قصوره واضحة بما فيه الكفاية : ففي مقالته « دراسة الشعر » نجد كثيراً من الفقر عن بيرنز . وقد كان أرنولد ، بوصفه رجلا إنجليزياً ورجلا إنجليزيا في عصره ، يفهم بيرنز خير فهم. ولعل تحيزى للقوميات الصغيرة الطاغية كالاسكتلنديين ، هو ما يجعل لهجة الحامي التي يتحدث بها أرنولد تثير غيظي . ومن المحقق أن الظن يساورني بأن أرنولد ساعد على تثبيت الفكرة المخطئة تمام الخطأ التي تعد بيرنز شاعراً إنجليزياً بدائياً متفرداً من شعراء اللهجات المحلية ، بدلا من أن تعده ممثلا هابطاً لموروث أجنبي عظيم . ولكن أرنولد يقول (منتهزاً الفرصة ليلوم الإقليم الذى عاش فيه): «لا أحد يستطيع أن ينكر أنه من الخير للشاعر أن يتعامل مع عالم جميل». وهي ملحوظة تصدمني على أساس أنها تنم على تحدد في الأفق . من الخير للإنسانية عموماً أن تعيش في عالم جميل ، فهذا مالا يشك فيه أحد ، ولكن أهو أمر على مثل هذا القدر من الأهمية بالنسبة للشاعر ؟ أعلم أننا نعني بالجمال كل شئ ، ولكن المزية الأساسية للشاعر ليست العثور على عالم جميل يتعامل معه ، وإنما هي القدرة على أن يرى ما وراء الجمال والقبح على السواء . إنها القدرة على رؤية الملل والبشاعة والمجد .

كان أرنولد محروما من رؤيا البشاعة والمجد ، ولكنه كان يعرف شيئا عن الملل . وهو يتحدث عن مقدرة شعر وردزورث على « بث العزاء » ، ويورد كثيراً من أحكم ملاحظاته على الشعر في سياق الحديث عن وردزورث .

« لكن ترى متى ستجد ساعة أوربا الأخيرة

قدرة وردزورث على تضميد الجروح ، مرة أخرى ؟

بوسع غيره أن يعلمنا كيف نجرؤ

وأن يحموا صدورنا إزاء الخوف :

بوسع غيره أن يقوونا على أن نتحمل -

ولكن من ذا الذي يستطيع ؛ من يستطيع أن يجعلنا نحس ؟

إن سحابة قدر الإنسان ،
لهى مما يستطيع أخرون أن يواجهوه دون خوف
ولكن من ذا الذى يستطيع أن ينحيها جانبا ، مثله ؟ »[1]
ولهجته هى دائما لهجة أسى ، وفقدان للإيمان ، وعدم ثبات ، وإبانة :
« والحب ، إن يكن حبا ، الذى استشعره رجال أسعد حظا
أسعد حظا لأنهم ، على الأقل ،
حلموا بأنه يمكن لقلبين إنسانيين أن يمتزجا
ليصيرا قلباً واحداً ، وتحررا من طريق الإيمان
من العزلة التى لا نهاية لها
والمتطاولة ، ولم يكونوا يدركون ، وإن لم يكونوا أقل
منا وحدة ، وحدتهم » .

فهذه عاطفة مألوفة بما فيه الكفاية . ولعل التعليق الأشد على الموقف أن يكون : إنك إذا لم تكن تحبه ، فإن بوسعك أن تحتمله . وليس النظم نفسه على درجة عالية من الامتياز . إن مرجريت ، على أحسن تقدير ، شخصية غير واضحة المعالم ، لا هى بالمشتهاة على نحو حار ولا بالملاحظة عن كثب ، وإنما هى مجرد تعلة للنواح . ومن المحقق أن انفعالاته الشخصية تبلغ قمة إقناعها حين يتناول موضوعاً لاشخصياً . وعندما نعرف شعره لا يدهشنا أنه فى نقده لا يخبرنا إلا بالقليل ، أو بلا شئ ، عن خبرته عند كتابته ، وأن عنايته بالشعر من وجهة نظر الصانع ضئيلة إلى هذا الحد . ويشعر المرء بأن كتابة الشعر لم تكن تجلب له إلا القليل من ذلك الانفعال : ذلك الفقدان الطروب للذات فى صنعة الفن ؛ تلك الراحة العميقة والعابرة التى تأتى فى لحظة الاكتمال ، والتى هى بمثابة المكافأة الأساسية عن عملية الخلق . وكما أننا نستطيع أن ننسى ، ونحن نقرأ نقده ، أنه هو نفسه شاعر ، تزداد ضرورة تذكرتنا أنفسنا بأن

(١) لست أورد هذه الأبيات بحسبانها من الشعر الجيد ؛ فهى مكتوبة على نحو غاية فى الاهمال . والبيت الرابع بصفة خاصة غليظ ، والسادس يتسم بتكرار هابط عن الذروة . واستعمال فعل put by فى وصف سحابة المصير الإنسانى ليس بالتعبير الموفق . والشرط عند نهاية بيتين من أعراض الضعف ، كعادة أرنولد المثيرة للغيظ فى استخدام الكلمات بالخط المائل .

كتاباته الخلاقة وكتاباته النقدية إنما هى ، أساسا ، من عمل رجل واحد . إن الضعف نفسه ، والضرورة نفسها لوجود شئ يعتمد عليه ، وهما ما يجعلان منه شاعراً أكاديمياً ، يجعلانه ناقداً أكاديمياً .

إنه لمن المرغوب فيه ، بين الحين والحين ، كل مائة عام أو نحو ذلك ، أن يظهر ناقد يراجع ماضى أدبنا ، ويرى الشعراء والقصائد فى ترتيب جديد . وليست هذه المهمة ثورية ، وإنما هى إعادة تكييف . ذلك لأن ما نلاحظه إنما هو جزئيا المشهد نفسه ، ولكن فى منظور مختلف ، أشد بعداً . فثمة موضوعات جديدة وغريبة فى المقدمة ، ترسم على وجه الدقة بما يتناسب مع الموضوعات التى نحن أشد اعتياداً عليها ، والتى تدنو الآن من الأفق ، حيث كل شئ – عدا أشد الأشياء بروزاً – يختفى عن نظر العين المجردة . ويستطيع الناقد المستقصى ، المسلح بعدسة قوية ، أن يجتاز المسافات ، وأن يتعرف الموضوعات الدقيقة فى المنظر ، ويقارنها بالموضوعات الدقيقة التى فى متناوله ؛ وعندئذ سيتمكن من أن يسبر غور وضع الموضوعات المحيطة بنا ونسبتها فى كل المشهد الواسع الرحيب . وهذا الخيال المجازى لا يمثل إلا المثل الأعلى . غير أن كلا من دريدن وچونسون وأرنولد قد أدى هذه المهمة على أحسن نحو يسمح به الضعف الإنسانى . ونحن لا نستطيع أن نتوقع من أغلب النقاد إلا أن يرددوا كالببغاوات آراء آخر أستاذ للنقد ؛ أما بين العقول الأكثر استقلالا فإن مرحلة من التدمير ، والإسراف فى التقدير ، على نحو يجاوز المعقول ، والبدع الفاشية التى يتلو بعضها بعضا، تجئ ، إلى أن تأتى سلطة جديدة تدخل نوعاً من النظام ، وليس مجرد مرور الوقت ، وتراكم الخبرة الفنية الجديدة ، ولا ميل السواد الأعظم من البشر ، على نحو لا سبيل لإزالته ، إلى أن يعيدوا آراء تلك القلة التى جشمت نفسها مشقة التفكير ، ولا ميل الأقلية السريعة ، وإن تكن قصيرة النظر ، إلى أن تولد آراء تجانب الاستقامة ، هو ما يجعل من إعادة التقييم أمراً ضرورياً . فالمسألة هى أنه ما من جيل يهتم بالفن على نحو ما يهتم به أى جيل آخر . وعلى وجه التحديد فكل جيل – ككل فرد – يجلب إلى تأمله للفن مقولاته الخاصة من التذوق ، ويتطلب من الفن مطالب خاصة ، ويستخدم الفن على نحو خاص به . إن التذوق الفنى « الخالص » ليس ، فيما أرى ، إلا مثلا أعلى ، وذلك حين لا يكون مجرد وهم ، ولابد من أن يكون كذلك ، على قدر مايظل تذوق الفن مسألة كائنات إنسانية محدودة وعابرة ، توجد فى المكان والزمان ؛ فكلا الفنان والجمهور محدود . إن لكل عصر ولكل فنان ضربا من السبيكة مطلوبا لجعل مادته تصبح فنا ؛ وكل جيل يفضل سبيكته الخاصة على أى سبيكة أخرى . ومن هنا فإن كل أستاذ جديد

للنقد يؤدى خدمة نافعة وذلك بمجرد الحقيقة الماثلة فى أن أغلاطه تكون من نوع مختلف عن نوع آخر أستاذ . وكلما طالت سلسلة النقاد الذين نملكهم زادت كمية التصويب الممكنة .

وقد كان من المرغوب فيه - بعد ذلك الإسهام المدهش والمتنوع الغزير للحقبة الرومانتيكية - أن يُضطلع بهذه المهمة النقدية مرة أخرى . لم يكن فيما أُنجز فى تلك الحقبة شئ يشبه فى طبيعته ما يستطيع أرنولد إنجازه ؛ فإن ذلك لم يكن العصر الذى يمكن أن ينجز فيه . لقد قام كولردج ولام وهازليت ودى كوينسي بأعمال بالغة الأهمية عن شكسبير والكتاب المسرحيين الإليزابيثيين ، واكتشفوا كنزاً جديداً تركوا للآخرين مهمة إحصائه . وأدوات عصر أرنولد تلوح الآن ، بطبيعة الحال ، بالغة القدم ؛ فقد كان عصره هو عصر «الشعراء الإنجليز» لوارد و «الذخيرة الذهبية» وألبومات الميلاد والتقاويم التى تحوى مقتطفاً شعرياً أمام كل يوم . لم يكن أرنولد هو دريدن أو جونسون ، وإنما كان مفتشاً للمدارس ، وقد غدا أستاذاً للشعر . كان مربياً ، وكان تقويم الشعراء الرومانسيين ، في الدوائر الأكاديمية ، مازال إلى حد كبير هو ذلك الذى قام به أرنولد . لقد كان مصيباً وكان عادلاً وكان لازما لعصره ، وكانت له ، بطبيعة الحال ، عيوبه . إنه مصطبغ بافتقاره إلى اليقين ، وبمخاوفه الخاصة ، ورأيه الخاص فى خير ما يجمل بعصره أن يعتقده ، كما أنه متأثر إلى حد كبير باتجاهه الدينى . إن ذوقه ليس بالشامل . ويلوح أنه اختار - حيثما أمكنه ذلك لأن قسماً كبيراً من عمله عارض - تلك الموضوعات التى يمكنه بصددها أن يعبر على أحسن نحو عن آرائه فى الأخلاق والمجتمع : وردزورث - ربما ليس على المستوى نفسه الذى كان وردزورث ينظر عليه إلى نفسه - وهاينى وإميل وجيران . وكان قادراً على أن يتعلم من فرنسا ومن ألمانيا - ولكن الاستخدام الذى وضع الشعر فى خدمته كان محدوداً . وكان يكتب عن الشعراء حينما يقدمون مسوغا لمواعظه للجمهور البريطانى . وكان أشد ميلا إلى التفكير فى عظمة الشعر منه إلى التفكير فى صدقه .

وليس هناك شعر خبره أرنولد على نحو أعمق مما خبر شعر وردزورث ؛ فالأبيات التى أوردتها فيما سبق ليست نقدا لوردزورث بقدر ما هى شهادة بما فعله وردزورث له . وقد نتوقع أن نجد فى مقالة أرنولد عن وردزورث - إن كان لنا أن نتوقع ذلك فى أى مكان - تقريراً لما كان الشعر يعنيه عند أرنولد . ففى مقالته عن وردزورث يرد تعريفه المشهور : « إن الشعر فى أعماقه نقد للحياة » . فى أعماقه : إن هذا يعنى نزولاً إلى عمق عظيم ؛ فالأعماق هى الأعماق . وعند قاع الهوة ما لا يراه غير قليلين ، وما

لا يحتملون النظر إليه طويلا ؛ وهو ليس « نقداً للحياة » . إننا إذا كنا نعنى الحياة فى كليتها – وليس معنى هذا أن أرنولد رآها فى كليتها – من القمة إلى القاع ، فهل يمكن لأى شئ نستطيع أن نقوله فى نهاية المطاف عن ذلك اللغز المخيف أن يدعى نقداً ؟ إننا لا نعود إلا بأقل القليل من مرات نزولنا النادرة ، وليس هذا الذى نعود به نقداً . إن هذا أشبه بما لو كان أرنولد قد قال إن العبادة المسيحية فى أعماقها نقد للثالوث . ونستطيع أن نرى على نحو أفضل ما تصل إليه كلمات أرنولد حينما نتبين أن شعره ، على وجه اليقين ، شعر نقدى . إن قصيدة من نوع « قبر هاينى » إنما هى نقد ، ونقد بالغ الفتنة أيضا ، وضرب من النقد مبرَّر ؛ لأنه ما كان ليمكن التعبير عنه نثراً . وأحياناً يكون نقد أرنولد على مستوى أدنى من ذلك :

« ذات صباح ، إذ كنا نسير عبر هايدپارك ،

صديقى وأنا ، تحدثنا مصادفة

عن لاوكون لسنج المشهور »(١) .

إن قصيدة أرنولد عن هاينى شعر جيد للسبب نفسه الذى يجعلها نقدا جيداً : وهو أن هاينى واحد من الأقنعة Personae التى يستطيع أرنولد من ورائها أن يقوم بمهمته . وإن السبب فى أن بعض النقد جيد (ولست آبه هنا لأن أعمم القول عن كل نقد) هو أن الناقد يصطنع ، على نحو من الأنحاء ، شخصية المؤلف الذى ينقده ، ومن خلال هذه الشخصية يتمكن من أن يتكلم بصوته الخاص . إن وردزورث عند أرنولد لا يقل شبها بأرنولد عنه بوردزورث . وأحياناً ما يختار الناقد كاتباً ينتقده ، أو دوراً يصطنعه ، يكون – على قدر الإمكان – نقيضاً لما هو عليه ، وشخصية تحقق كل ما كبحه فى نفسه ، فإنه ليمكننا أحيانا أن نصل إلى صميمية مرضية جداً مع أقنعتنا – الضد .

ويمضى أرنولد قائلا : « إن عظمة الشاعر تكمن فى تطبيقه القوى والجميل للأفكار على الحياة » . وليست هذه صياغة موفقة للموضوع ، وإنما هى تلوح كما لو كانت الأفكار غسولاً لجلد الإنسانية المعذبة الملتهب . ولكن يبدو أن هذا هو ما كان

(١) قد يقال عن أعمال أرنولد الأقل مستوى ، كما قيل عن أعمال شاعر هين المستوى ، إنه كان يحزم منظوماته فور سقوطها (من على الشجرة) ، وإنها إذا كانت تجئ مقفاة ومجلجلة ، ففى هذا الكفاية . ونحن ، بطبيعة الحال ، لا نحكم على أرنولد الشاعر من مثل هذه الانبثاقات ، ولكننا لايمكن أن نكون ملومين إذا نحن كوّنا رأيا ليس بالعالى عن مقدرته على نقد ذاته ؛ فلم يكن ثمة ما يلزمه بأن يطبعها .

أرنولد يخال أنه يفعله . على أنه سرعان ما يتحفظ فى هذا التأكيد بتوضيحه أن «الأخلاق» لاينبغى أن تُفسر على نحو أضيق مما ينبغى :

« إن الأخلاق كثيراً ما تعالج على نحو ضيق وزائف ؛ فهى ترتبط بمذاهب الكفر والاعتقاد التى مضى يومها ، وقد وقعت فى أيدى المتحذلقين والتجار المحترفين ، وهى تصير مملة فى نظر بعضنا » .

وا أسفاه للأخلاق كما كان أرنولد يفهمها ! لقد صارت أشد إملالا مما كانت عليه فى أيامه . ثم هو يلاحظ، على نحو ذى دلالة ، فى حديثه عن «أتباع وردزورث» :

« إن أتباع وردزورث معرضون لأن يمدحوه على الأشياء الخاطئة ، ولأن يولوا أهمية أكثر من اللازم لما يسمونه فلسفته . إن شعره هو الحقيقة ، وفلسفته - على الأقل على قدر ما يمكن لها أن ترتدى ثوب « نسق علمى من أنساق الفكر » وعلى قدر ما ترتدى مثل هذا الثوب - هى الوهم . وربما تعلمنا ذات يوم أن نعمم هذا الفرض ونقول : إن الشعر هو الحقيقة ، والفلسفة هى الوهم » .

إن هذا يلوح لى تأكيداً يستوقف النظر ، خطراً وهداما ؛ فالشعر ، فى أعماقه ، نقد للحياة ، ومع ذلك فإن الفلسفة وهم ، والحقيقة هى نقد الحياة . لقد كان يجمل بأرنولد أن يقرأ لاوكون لسنج المشهور بهدف حل عرى اختلاط الأمور عليه .

وينبغى أن نتذكر أنه لدى أرنولد ، كما هو الشأن لدى كل شخص آخر ، يعنى «الشعر» اختياراً وترتيباً معينين لشعراء . لقد كان يعنى عنده ، كما هو الشأن عند كل إنسان آخر ، الشعر الذى يميل إليه ، والذى يعيد قراءته ، وعندما نصل إلى نقطة تقديم تقرير عن الشعر فإن الشعر الذى يلتصق بأذهاننا هو الذى ينقل ذلك التقرير . وفى الوقت ذاته نلاحظ أن أرنولد قد توصل إلى رأى فى الشعر مختلف عن رأى أىّ من أسلافه ؛ فعند وردزورث وعند شلى أن الشعر أداة لنقل هذا النوع من الفلسفة أو ذاك ، ولكن الفلسفة كانت شيئا يؤمنان به . أما عند أرنولد فإن أحسن الشعر يحل محل كلمة الدين أو الفلسفة . وقد حاولت أن أشير إلى أخطار هذه اللعبة السحرية فى مكان آخر(١) . وإن أكثر الصور التى تعبر عن رأيى تعميماً هى ، ببساطة ، مايلى : إنه لا شئ فى هذا العالم ، أو فى العالم الآخر ، يصلح بديلا عن أى شئ آخر . وإذا رأيت أنه لابد لك أن تستغنى عن شئ ، كالعقيدة الدينية أو الاعتقاد الفلسفى ، فعليك أن تستغنى عنه وكفى . وأنا أجد أنى أستطيع أن أقنع نفسى بأن بعض الأشياء التى

(١) «أرنولد وپاتر » فى «مقالات مختارة» .

يمكننى أن آمل فى الحصول عليها هى أجدر بأن يحصل عليها من بعض الأشياء التى لايمكننى الحصول عليها ، أو أنا قد آمل فى أن أغير نفسى بحيث أتطلب أشياء مختلفة ، ولكنى لا أستطيع أن أقنع نفسى بأن الرغائب نفسها هى التى تُشبَع ، أو أنى قد حصلت – من الناحية الفعلية – على الشئ نفسه تحت اسم مختلف .

قال صديق فرنسى عن المغفور له يورك پاول من أوكسفورد : « لقد كان يجد من الرضا فى افتقاره إلى الإيمان ما يجده المتصوف فى إيمانه » .

« il était aussi tranquile dans son manque de foi que le mystique dans sa croyance ».

وأنت لاتستطيع أن تقول ذلك عن أرنولد ؛ فإن سحره وتشويقه راجعان – إلى حد كبير – إلى المكان المؤلم الذى كان يشغله بين الإيمان وعدم الإيمان . وكما هو الشأن مع كثير من الناس الذين لايخلف اختفاء عقيدتهم الدينية وراءه إلا عادات ، فإنه كان يولى أهمية مبالغا فيها للأخلاق . إن مثل هؤلاء الناس كثيراً ما يخلطون بين الأخلاق وعاداتهم الحميدة الخاصة ، التى هى نتيجة لتربية عاقلة وحصافة وغياب لأى إغراء بالغ القوة . ولكنى لا أتحدث عن أرنولد أو عن أى شخص بعينه ؛ فإن الله وحده هو الذى يعرف هذه الأمور . إن الأخلاق فى نظر القديس ليست إلا مسألة أولية ، ولكنها فى نظر الشاعر مسألة ثانوية . أما كيف يرى أرنولد الأخلاق فى الشعر فأمر غير واضح . إنه يقول لنا :

« إن الشعر الذى يتمرد على الأفكار الخلقية إنما هو شعر يتمرد على الحياة ؛ والشعر الذى لا يبالى بالأفكار الخلقية إنما هو شعر لا يبالى بالحياة » . غير أن التقرير يظل معلقاً ؛ وإذ لا يمثل له أرنولد بنماذج من التمرد الشعرى واللامبالاة الشعرية يلوح غير ذى قيمة كبيرة . وبعد ذلك بقليل ، يخبرنا بالسبب فى أن وردزورث عظيم :

« إن شعر وردزورث عظيم بسبب القوة غير العادية التى يستشعر بها وردزورث المتعة المقدمة إلينا فى العواطف والواجبات الأولية البسيطة ، وبسبب القوة غير العادية التى نجده بها ، فى حالة إثر حالة ، يوقفنا على تلك المتعة ، ويؤديها على النحو الذى يجعلنا نشاركه إياها » .

وليس من الواضح ما إذا كانت « العواطف والواجبات الأولية البسيطة » (مهما يكن من شأنها ، ومهما تكن متميزة عن العواطف والواجبات الثانوية والمعقدة) يراد

بها أن تكون امتداداً لـ « الطبيعة » أو متعة أخرى مضافة من فوق ، فإنى أجنح إلى الأخذ بهذا الاحتمال الأخير ، وأحسب أن الطبيعة (عنده) تعنى إقليم البحيرات . أضف إلى ذلك أنى لست على يقين من معنى الربط بين سببين مختلفين تمام الاختلاف لعظمة وردزورث : أحدهما هو القوة التى يستشعر بها وردزورث متعة الطبيعة ، والآخر هو القوة التى يجعلنا بها نشاركه إياها . وعلى أية حال ، فمن المحقق أن هذه إنما هى نظرية فى التوصيل ، كما لابد لأى نظرية تنظر إلى الشاعر على أنه معلم أو قائد أو كاهن أن تكون . ومن الوسائل التى يمكننا بها اختبارها أن نتساءل عن علة كون شعراء آخرين عظماء . فهل نستطيع القول بأن شعر شكسبير عظيم بسبب تلك القوة غير العادية التى يستشعر بها شكسبير مشاعر جديرة بالتقدير ، وبسبب القوة غير العادية التى يجعلنا بها نقاسمه هذه المشاعر ؟ إنى أستمتع بشعر شكسبير إلى أقصى مدى يمكننى معه أن أستمتع بالشعر ، ولكن ليس هناك ما يجعلنى ، ولو على أقل نحو، واثقا من أنى أشاطر شكسبير مشاعره ، كما أنى لا أعنى كثيراً بأن أعرف ما إذا كنت أفعل أم لا . وموجز القول إنه يلوح لى أن حديث أرنولد يخطئ من حيث إنه يلقى بمركز الثقل على مشاعر الشاعر ، بدلا من الشعر ؛ فنحن نستطيع القول بأنه يوجد فى الشعر توصيل من الكاتب إلى القارئ ، غير أنه لا يجمل بنا أن نتقدم من هذا إلى التفكير فى الشعر على أنه أساساً أداة للتوصيل . فالتوصيل قد يحدث ولكنه لن يفسر شيئا . أو نحن قد ننتقد تقرير أرنولد ، على نحو آخر ، وذلك بأن نتساءل عما إذا كان وردزورث خليقا بأن يكون شاعراً أقل عظمة لو أنه استشعر، بقوة غير عادية ، البشاعة المقدمة إلينا فى الطبيعة ، والملل والحس بالتقييد الكامنين فى العواطف والواجبات الأولية البسيطة . ويلوح أن أرنولد يخال أنه لما كان وردزورث – على حد قوله – « يعالج قسماً من الحياة أكبر » من ذلك الذى عالجه بيرنز وكيتس وهاينى ، فإنه يعالج قسماً من الأفكار الخلقية أكبر . وإن الشعر الذى يعنى بالأفكار الخلقية لخليق بأن يلوح معنيا بالحياة ، والشعر المعنى بالحياة خليق بأن يلوح معنيا بالأفكار الخلقية .

وليس هذا بالمكان المناسب لمناقشة الآثار الخلقية والدينية المؤسفة المترتبة على الخلط بين الشعر والأخلاق ، فى محاولة العثور على بديل عن الإيمان الدينى . إن ما يعنينى هنا إنما هو اضطراب قيمنا الأدبية نتيجة لهذه الظاهرة . ويلاحظ المرء هذا فى نقد أرنولد . من السهل أن نرى أن دريدن بخس تشوسر قدره . غير أنه مما لا يعادل ذلك سهولة أن نرى أن تقويم تشوسر على نحو ما قومه دريدن (فى حقبة ما كان النقاد فيها ليسرفوا فى إغداق صفات المديح) كان من انتصارات الموضوعية فى

عصره ، كتفرقة دريدن المتسقة بين شكسبير وبومونت وفلتشر . وإنه لمن السهل أن نرى أن چونسون قد بخس دن قدره ، وأسرف فى تقدير كاولى . وإنه لمن الممكن أن نفهم علة ذلك . غير أنه لا چونسون ولا دريدن كان لديه ما يتقدم عليه ؛ وهما - فى أغلاطهما - أشد اتساقا من أرنولد . خذ مثلا رأى أرنولد فى تشوسر ؛ وهو شاعر ، وإن يكن بالغ الاختلاف عن أرنولد ، لم تكن تعوزه كلية الجدية العالية . إنه ، فى المحل الأول ، يقابل بين تشوسر ودانتى ونحن نسلم بأن تشوسر أقل مرتبة، ونكاد نكون على اقتناع بأن تشوسر ليس جاداً بما فيه الكفاية. ولكن أترى تشوسر، فى نهاية المطاف ، أقل جدية من وردزورث الذى لا يقارنه أرنولد به؟ وعند مايضع أرنولد تشوسر فى مرتبة أدنى من فرنسوا فيون - برغم أنه على نحو من الأنحاء ، مصيب فى هذا ، وبرغم أنه قد أزف الوقت لأن ينبرى أحد فى انجلترا للدفاع عن فيون - لا يشعر المرء بأن نظرية « الجدية المثالية » تؤدى عملها . وهذه إحدى مشكلات الناقد الذى يشعر بأنه مدعو إلى أن يضع الشعراء فى مراتب ؛ فإنه إذا كان أمينا مع حساسيته الخاصة وجب عليه ، بين الحين والحين ، أن ينتهك قواعده الخاصة فى التقييم . وهناك أيضا أخطار تنبع من كون المرء أشد ثقة مما ينبغى من أنه يعرف كنه ، الشعر الحق : وهذا واحد من أكثر أقواله إيجابية :

«إن الفرق بين الشعر الحقيقى وشعر بوب ودريدن وكل من ينتمون إلى مدرستهما هو بإيجاز كما يلى : إنهم يدركون شعرهم ويؤلفونه فى أرواحهم . أما الشعر الحقيقى فيدركه أصحابه ويؤلفونه فى أرواحهم . وإن الفرق بين هذين النوعين من الشعر لعظيم»[١] .

وإنا نتساءل ، ماذا كان شأن أرنولد -
لأن المعلمين الصارمين أمسكوا بشبابه
وطهروا إيمانه ، وحددوا من ناره
وأروه نجمة الحق البيضاء العالية ،
وأمروه بأن يحدق فيها ، وإليها يطمح .
وحتى الآن مازالت همساتهم تخترق الظلمة :
ماذا تفعل فى هذا القبر الحى ؟

(١) إن هذه التفرقة نفسها ، كتفرقة أرنولد ، موجودة - من الناحية الفعلية ، وإن يكن بمزيد من الحذق والاستمالة - فى كتاب السيد هاوسمان ، «اسم الشعر وطبيعته» وثمة تصنيف أحدث عهدا وأشد جذرية لهذا التأثير نفسه فى كلمات السيد هربرت ريد السابق ذكرها .

فماذا كان شأن رجل، أمسكت مدرسة رجبى بشبابه وطهرته إلى هذا الحد، بكيان مجرد كالنفس ؟ «إن الفرق بين النوعين من الشعر لعظيم» . غير أنه ليس ثمة نوعان من الشعر، بل عدة أنواع . والفرق هنا ليس أكبر من الفرق بين نوع الشعر الذى كان يكتبه شكسبير ونوع الشعر الذى كان يكتبه أرنولد . إن فى مثل هذه الأحكام حنقا وصلفا وإسرافا فى الحرارة . لقد كان من المبرر أن ينتقص كولودج ووردزورث وكيتس من قدر دريدن وبوب، وذلك فى غمرة حرارة التغيرات التى كانوا مشغولين بإحداثها ؛ أما أرنولد فلم يكن منهمكا فى إحداث أى ثورة، وقصارى ما نستطيعه هو أن نغفر له قصر نظره .

ولست أعنى بهذا أن أوحى بأن تصور أرنولد لجدوى الشعر، وهو يمثل نظرة مُربٍ، يضْعف من نقده ؛ فإن كونك تتطلب من الشعر أن يمنحك إشباعاً دينياً وفلسفياً، فى حين أنك تنتقص من قدر الفلسفة والدين العقائدى، معناه – بطبيعة الحال – أن تعانق ظل ظل . غير أن أرنولد كان ذا ذوق حقيقى . إن اهتماماته – كما قلت – تجعله يقتصر على الشعر العظيم وحده، وعلى عظمته . ورأيه فى ملتون غير مرض لهذا السبب . بيد أنك لاتستطيع أن تقرأ مقالته عن « دراسة الشعر » دون أن يقنعك توفيق مقتطفاته ؛ فكونك قادراً على أن تورد، على نحو ما يورد أرنولد، هو خير برهان على الذوق . إن هذه المقالة من كلاسيات النقد الإنجليزى ؛ فهو يقول الكثير فى مثل هذا الحيز الضئيل، ويقوله بمثل هذا القصد، وهذه السلطة . ومع ذلك فقد كان بالغ الوعى بجدوى الشعر في نظره، إلى الحد الذى لم يتمكن معه من أن يرى كلية كنهه . ولست على يقين من أنه كان على درجة عالية من الحساسية بالصفات الموسيقية للشعر ؛ فغلطاته الرديئة العارضة تثير فينا هذا الشك . وعلى قدر ما أستطيع أن أذكر فإنه لا يؤكد قط فى نقده هذه المزية للأسلوب الشعرى ؛ هذه المزية الأساسية . إن ما أدعوه « خيالاً سمعياً » هو الحس بالمقطع والوزن، والتوغل بعيداً وراء المستويات الواعية للفكر والشعور وإحياء كل كلمة، والغوص على أوفر الأمور حظا من النسيان والبدائية، والرجوع إلى ما هو أصلى، والعودة بشئ ما، والبحث عن البداية والنهاية . والخيال السمعى يؤدى وظيفته من خلال المعانى دون شك، أو هو لا يخلو من المعانى بمعناها المألوف، ويمزج بين العتيق والدارس والرث : بين المتداول والجديد والمدهش ؛ بين أقدم العقليات وأكثرها تمدينا . وربما كانت فكرة أرنولد عن « الحياة » فى حديثه عن الشعر لاتمضى عميقاً بما فيه الكفاية .

وأنا أستشعر – أكثر مما ألاحظ – عدم يقين داخلى وافتقاراً إلى الثقة والعقيدة

فى ماثيو أرنولد . إنها المحافظة التى تنبع من الافتقار إلى إيمان ؛ وإنه لحماس الإصلاح الذى ينبع من نفور من التغير ، ولربما كان قد اضطرب على نحو ما حين نظر فى داخله ، ورأى ضآلة ما يدعمه ، وإلى الخارج ، حين رأى حالة المجتمع واتجاهاته . إنه لم ينعم بسكينة حقيقية ، وإنما نعم بسلوك لا شائبة فيه فحسب . وربما كان قد اهتم أكثر مما ينبغى بالحضارة ، ناسيا أن السماء والأرض ستزولان ، ومعهما مستر أرنولد ، وأنه ليس هناك سوى مستقر واحد . إنه شخصية ممثلة ؛ فنظرية المرء عن مكان الشعر ليست مستقلة عن نظرته إلى الحياة عموماً .

العقل الحديث

١٧ مارس ١٩٣٣

ثمة جملة في كتاب ماريتان المسمي « الفن والنزعة المدرسية » تعّن لى فى هذا السياق : « إن الأعمال التى من نوع أعمال بيكاسو تنم على تزايد مخيف بالوعى بالذات من جانب فن التصوير » .

لقد رسمت حتى الآن بضع صور تخطيطية خفيفة لأشير إلى التغيرات التى طرأت على وعى الذات لدى شعراء يفكرون فى الشعر . وإن التاريخ الكامل لهذا «التزايد للوعي بالذات» في ميدان الشعر ونقد الشعر خليق بأن يحملنا على دراسة أنوا ع من النقد لاتقع فى نطاق المجال الضيق لهذه المحاضرات : فتاريخ النقد الشكسپيرى وحده – والذى نجد فيه ، على سبيل المثال ، أن مقالة مورجان عن شخصية فولستاف ، وكتاب كولردج «محاضرات عن شكسپير» إنما تمثل لحظات ذات دلالة – سيتعين دراسته ببعض التفصيل . غير أننا قد لاحظنا النمو الملحوظ للوعى بالذات فى مقدمات دريدن وفى أول محاولة جادة ، كان هو الذى قام بها ، من أجل تقييم الشعراء الإنجليز . وقد رأينا عمله يستمر فى أحد الاتجاهات ، ومنهجه يبلغ مرحلة الكمال ، على يدى چونسون فى دراسته الدقيقة لعدد من الشعراء ، وفى التقييم الذى توصل إليه من طريق تطبيق ما يمكن أن يعد ، على وجه العموم ، معايير ذات اتساق يدعو إلى الاعجاب . وقد وجدنا استبصاراً أعمق بطبيعة النشاط الشعرى فى ملاحظات متناثرة فى كتابات كولردج وفى «تصدير» وردزورث وفى رسائل كيتس . كما نجد إدراكا ، مازال فجا ، للحاجة إلى توضيح الوظيفة الاجتماعية للشعر فى تصدير وردزورث وفى «دفا ع» شلى. وفى نقد أرنولد نجد مواصلة لعمل الشعراء الرومانسيين ، مع تقويم جديد لشعر الماضى ، باصطناع منهج يفتقر إلى دقة چونسون ولكنه يتلمس طريقه نحو صلات أوسع وأعمق . ولم أرد أن أعرض هذا « التزايد للوعى بالذات » على أنه ، بالضرورة ، تقدم ذو قيمة أعلى . ذلك أنه لا يمكن استخلاصه ، بصورة كاملة ،من التغيرات العامة التى طرأت على الذهن الإنسانى عبر التاريخ . وكون هذه التغيرات لها أى دلالة غائية ليس من بين افتراضاتي هنا .

كان إصرار أرنولد على ضرورة النظام فى الشعر ، طبقاً لتقويم أخلاقى ، مهما بالدرجة الأولى – إن خيراً وإن شراً – بالنسبة لعصره . وعندما لايكون فى أحسن

أحواله فمن الواضح أنه يقع بين مقعدين . وكما أن شعره أشد تأملية وأشد اجترارية من أن يرتفع فى أى لحظة من اللحظات إلى المرتبة الأولى ، فكذلك الشأن مع نقده . إنه ، من ناحية ، ليس شاعراً خالصاً بما يكفى لكى تواتيه الاستنارات المفاجئة التى نقع عليها فى نقد وردزورث وكولردج وكيتس . ومن ناحية أخرى فقد كان يفتقر إلى النظام الذهنى وشهوة الدقة فى استخدام الألفاظ ، واتساق الاستدلال واستمراره الذى يميز الفيلسوف . إنه يخلط أحيانا بين الكلمات والمعانى : وما كان يجمل به ، بوصفه شاعراً أو فيلسوفا ، أن يرضى عن جملة من نوع قوله : « إن الشعر ، فى أعماقه ، نقد للحياة » . فنحن بحاجة إلى استبصار بالشعر أعمق ؛ واستخدام للغة أدق مما نجده عند أرنولد . لقد ظل منهج أرنولد النقدى ، وافتراضاته ، سليمة فى المدة الباقية من القرن الذى عاش فيه . وفى تطورات متباينة غاية التباين كان نقده هو الذى ضبط النغمة - فولتر پاتر، وآرثر سايمونز، وإدينجتون سايموندز ، ولزلى ستفن ، وف . و . هـ . مايرز . وجورج سينتسبرى ، وكل الأشياء البارزة فى حقل النقد ، فى تلك الفترة ، تشهد بذلك .

إننا سواء وافقنا أو لم نوافق على أى من نتائجه أو عليها كلها ، وسواء أقررنا أو أنكرنا أن منهجه كفء ، فلابد لنا من أن نقر بأن عمل السيد أ. أ. ريتشاردز ستكون له أهمية جذرية فى تاريخ النقد الأدبى . وحتى إذا ثبت أن نقده يسير على الدرب الخاطئ كلية ، وحتى إذا تكشف أن هذا الوعى الحديث بالذات مجرد طريق مسدود ، فسيكون السيد ريتشاردز قد أدى شيئا ؛ وذلك إذ عجل باستنفاد الإمكانات . وسيكون قد ساعد ، على نحو غير مباشر ، على تعرية نقد الأشخاص الذين لا تؤهلهم حساسية أو معرفة بالشعر ، وهو ما نعانى منه يوميا . ثمة أمل فى مزيد من الوضوح . وإنه ليجمل بنا أن نبدأ فى أن نتعلم كيف نفرق بين تذوق الشعر والتنظير للشعر ، وأن نعرف متى لا نكون متحدثين عن الشعر ، بل عن شئ آخر أوحى به الشعر . إن فى تخطيط ريتشاردز عنصرين ، كلاهما بالغ الأهمية لمكانه النهائى . وإنى لأشك فى هذين العنصرين أعمق الشك ، وإن لم أكن معنيا بهما هنا : إنهما نظريته فى القيمة ، ونظريته فى التربية والتعليم (أو بالأحرى نظرية التربية والتعليم المفترضة أو المضمرة فى موقفه كما يعبر عنه كتاب «النقد التطبيقى») . أما عن علم النفس وعلم اللغويات فهما ميدانه ، وليسا ميدانى . وإنى لأشد اهتماما هنا بما يلوح لى بعض فروض ، يعوزها الفحص ، تقدم بها . ولست أدرى ما إذا كان لايزال متمسكا ببضعة تأكيدات تقدم بها فى مقالته الباكرة «العلم والشعر» ، ولكنى لا أظن أنه قد قام ، بعد ، بأى

تعديل عام لهذه التأكيدات . وها هو ذا واحد منها ، ماثل في ذهني :

« إن أخطر العلوم قد بدأ الآن فقط يخرج إلى مرحلة التنفيذ . ولست أفكر في التحليل النفسي أو في المذهب السلوكي بقدر ما أفكر في كل الموضوع الذي يشملهما . وإنه لمن المحتمل جداً أن نجد خط هندنبورج ، الذي تراجع إليه الدفاع عن تقاليدنا ، محطماً في المستقبل القريب . ولئن حدث هذا فقد يكون لنا أن نتوقع عماء عقليا من نوع لم يخبره الإنسان من قبل قط . وسنرتد حينذاك - كما تنبأ ماثيو أرنولد - إلى الشعر : فالشعر قادر على إنقاذنا ... » .

وقد كنت خليقا بأن أشعر بالحيرة تماما إزاء هذه القطعة ، لو لم يظهر فيها ماثيو أرنولد . وعند ذلك لاح لي أني أعرف كنه الأمور ، على نحو أفضل ، قليلا . وإني لخليق بأن أقول إن تأكيدا مثل هذا إنما يميز ، بدرجة عالية ، أحد أنماط العقل الحديث ؛ لأن من الأشياء التي يستطيع المرء أن يقولها عن العقل الحديث إنه يستوعب كل حد متطرف ودرجة من الرأي . هاك السيد ماريتان في مقالته «الفن والمدرسية» التي أوردت منها فيما سبق :

« إنه لخطأ مميت أن نتوقع من الشعر أن يقدم للإنسان غذاء فوق مادي » .

إن السيد ماريتان لاهوتي ، كما أنه فيلسوف : وتستطيع أن تكون على يقين من أنه عندما يقول « خطأ مميت » فإنه جاد تماما . غير أنه إذا لم يكن لمؤلف «ضد الحديث» Anti-Moderne أن يعد رجلا « حديثا » ، فإننا نستطيع أن نجد تنوعات أخرى في الرأي . وفي كتاب عنوانه «الببغاء الآدمي» يدرج السيد مونتجمري بلچيون مقالتين ، إحداهما تدعى « الفن والسيد ماريتان» ، والثانية تدعى «ما النقد» ، ومنهما نعرف أنه لاماريتان ولاريتشاردز يعرف عم يتحدث . ويعتقد السيد ريتشاردز - بالإضافة إلى ذلك - أن خبرة الشعر ليست كشفا صوفيا . أما الأب هنري بريمون[١] في كتابه «الصلاة والشعر» فيعني بأن يخبرنا بنوع كونه كذلك ودرجته . ومن الواضح أن السيد بلچيون يتفق في الرأي ، عند هذه النقطة ، مع السيد ريتشاردز . وإنه لمن الحكمة أن نستبقي في أذهاننا ملاحظة للسيد هربرت ريد في كتابه المسمى «الشكل في الشعر الحديث» : « لئن تصادف لناقد أدبي أن يكون شاعراً أيضاً .. فإنه يكون معرضاً لأن يعاني من ورطات لا تعكر السكينة الفلسفية لزملائه الأقل شاعرية » .

(١) بينما كنت أعد هذا الكتاب للطبع علمت بالأسف العظيم - أن الأب بريمون قد توفي قبل الأوان . وإنها لخسارة كبيرة أنه لم يعش حتى يتم كتابه عن «تاريخ العاطفة الدينية في فرنسا» .

وفيما عدا الاعتقاد بأن الشعر يؤدى شيئا ذا أهمية ، أو فيه شئ ذو أهمية يمكن أداؤه ، لا يلوح أن ثمة قدراً كبيراً من الاتفاق . وإنه لمن الشائق أن نجد في عصرنا – الذى لم ينجب أى عدد كبير من الشعراء المهمين – مثل هذا العدد الكبير من الناس – وهناك كثيرون غيرهم – الذين يطرحون أسئلة عن الشعر . فليست هذه المشكلات بالتى تعنى ، على النحو الأمثل ، الشعراء من حيث هم شعراء البتة . ولئن انغمس الشعراء في المناقشة ، إنه من المحتمل أن يكون ذلك راجعاً إلى أن لهم اهتمامات ورغائب خارج نطاق كتابة الشعر . ولا حاجة بنا إلى أن نستدعى من يطلقون على أنفسهم اسم أصحاب المذهب الإنسانى (حيث إنهم ، فى أغلب الأحيان ، لم يكونوا مهتمين فى المحل الأول بطبيعة الشعر ووظيفته) كى يشهدوا بأننا إنما نجد هنا مشكلة الإيمان الدينى وبدائله . بدهى أنه ليس جميع النقاد المعاصرين ، ولكن على الأقل عدد من النقاد لايلوح أنهم يشتركون في الكثير عدا هذا ، بالذين يعدون الفن ، وبخاصة الشعر ، ذا صلة بالدين ، برغم أنهم يختلفون حول ما عسى أن تكون هذه الصلة . فالصلة لا ترسم دائما على ذلك النحو الأخلاقى الذى رسمه أرنولد ، ولا على ذلك النحو العام ، كما فى تقرير السيد ريتشاردز الذى أوردته . فعند السيد بلچيون على سبيل المثال :

«ثمة مثل بارز للألجورية الشعرية فى النشيد الختامى من «الفردوس» Paradiso ، حيث يسعى الشاعر إلى أن يقدم وصفاً ألجوريا لرؤيا الغبطة . ثم يعلن عقم جهوده . ونستطيع أن نقرأ هذه القطعة المرة تلو المرة ، ولكننا لن نحصل ، فى نهاية المطاف ، على كشف عن طبيعة الرؤيا ، أكثر مما كان لدينا قبل أن نسمع عنها أو عن دانتى » .

ويلوح أن السيد بلچيون قد صدق كلام دانتى . غير أن ما نخبره بوصفنا قراء ليس قط ما خبره الشاعر على وجه التحديد ، ولن يكون ثمة معنى لكونه كذلك ، برغم أن من المحقق أن له علاقة ما بخبرة الشاعر . فما خبره الشاعر ليس شعراً ، وإنما هو مواد شعرية ؛ وكتابة الشعر « خبرة » جديدة عليه ،كما أن قراءته بواسطة الشاعر أو أى شخص آخر أمر مختلف أيضا . والسيد بلچيون ، فى إنكاره نظرية يعزوها إلى السيد ماريتان ، يلوح لى كمن يرتكب أخطاءه الخاصة ؛ ولكن مانتحدث عنه إنما هو قياس تمثيلى مع الدين . إن السيد ريتشاردز مشغول كثيراً بالمشكلة الدينية ، وذلك ببساطة فى محاولته تجنبها . وفى ملحق للطبعة الثانية من كتاب «أصول النقد الأدبى» كلمة عن شعرى تلوح لى – وهى فى صفى على قدر ما يمكن أن أشتهى– بالغة المضاء. غير أنه يلاحظ أن الأنشودة السادسة والعشرين من «المطهر» Purgatorio

تجلو «انشغالى الدائب بالجنس ، مشكلة جيلنا ، كما كان الدين مشكلة الجيل الأخير». وأنا أسلم عن طيب خاطر بأهمية الأنشودة السادسة والعشرين ، وكان السيد ريتشاردز حاذقا فى ملاحظته إياها ، غير أنه فى مقابلته بين الجنس والدين يقيم تفرقة أحذق من أن يمكننى إدراكها . فقد يتصور المرء أن الجنس والدين يمثلان «مشكلات» كالتجارة الحرة والتفضيل الإمبراطورى . وإنه ليلوح من الغريب أن يكون الجنس الإنسانى قد استمر فى العيش طوال هذه الآلاف من السنين قبل أن يدرك فجأة أن الدين والجنس ، واحداً فى أثر الآخر ، يمثلان مشكلة .

وقد كان رأيى دائما – وهو ليس ، فى نهاية المطاف ، إلا رأيا متداولا – أن تطور الشعر ونقده وتغيرهما إنما يرجعان إلى عناصر تأتى من الخارج . ولم أحاول توجيه الانتباه إلى أهمية « إسهام » دريدن فى النقد الأدبى ، وكأنه لايعدو أن يضيف إلى مخزون الكلمة ، قدر ما حاولت توجيهه إلى أهمية الحقيقة الماثلة فى أنه رغب فى أن يفصح عن آرائه فى الدراما والترجمة ، وفى الشعر الإنجليزى فى الماضى ، وأن يجهر بها . وعندما وصلنا إلى چونسون حاولت أن أوجه الانتباه إلى تلك الزيادة فى نمو الوعى التاريخى التى جعلت چونسون يرغب فى أن يقَوم ، بتفصيل أكبر ، الشعراء الإنجليز فى عصره وفى العصور السابقة[1] . وقد لاح لى أن نظريات وردزورث عن الشعر تستمد غذاءها من مصادر اجتماعية . ونحن ندين لماثيو أرنولد بإدخال قضية الدين ، صراحة ، على مناقشة الأدب والشعر . ومع احترامى للسيد ريتشاردز ، وبشهادته هو نفسه ، لايلوح لى أن هذه « القضية » قد نحيت جانباً تماماً ، وحل محلها قضية « الجنس » ؛ فإنه ليلوح لى أن معاصرىَّ مازالوا مشغولين بقضية الدين ، سواء دعوا أنفسهم رجال كنيسة أو لا أدريين أو عقلانيين أو ثوريين اجتماعيين . إن التضاد بين الشكوك التى يعبر عنها أهل عصرنا ، والأسئلة التى يسألونها ، والمشكلات التى يطرحونها هم أنفسهم ، واتجاه جزء – على الأقل – من الماضى ، قد أحسن صياغته جاك ريڤيير فى جملتين :

«لو أن موليير أو راسين فى القرن السابع عشر سئل عن السبب فى أنه يكتب ، لما أمكنه – ولا ريب – أن يجد غير إجابة واحدة : إنه يكتب لتسلية السراة pour (distraire les honnétes gens) . وليس إلا مع مقدم الرومانسية ، صار ينظر إلى الفعل الأدبى على أنه ضرب من الإغارة على المطلق ، وإلى نتيجته على أنها كشف » .

(١) إن الحقيقة الماثلة فى أن جونسون كان يعمل إلى حد كبير حسب الطلب لا تعدو أن تشير إلى أن هذا الوعى التاريخى كان قد نما حقا .

وليست طريقة ريڤيير في التعبير موفقة تماماً في رأيي . فالمرء يكاد يتصور أن كل ما حدث هو أن التواء إراديا قد تملك رجال الأدب ، ومرضاً أدبيا جديداً يدعى الرومانتيكي ، وهذه إحدى أخطار تعبير المرء عن معناه بمصطلح « رومانتيكي » ؛ فهو مصطلح يتغير باستمرار في السياقات المختلفة ، وقد انحصر الآن فيما يلوح أنه مشكلات أدبية خالصة ومحلية خالصة ، ثم هو الآن يتسع ليغطي تقريباً كل حياة عصر من العصور ، وحياة العالم كله تقريباً . وربما لم نكن قد لاحظنا أن مصطلح « الرومانتيكية » ، في دلالته الأكثر شمولا ، يشمل تقريباً كل شئ يميز المائتين وخمسين سنة الأخيرة ، أو نحو ذلك ، عن السنوات التي سبقتها ، ويتضمن الكثير إلى الحد الذي يكف معه عن أن يجلب معه أي مديح أو لوم . والتغير الذي يشير إليه ريڤيير ليس مقابلة بين موليير وراسين من ناحية ، والكتاب الفرنسيين الأحدث عهداً من ناحية أخرى ، كما أنه لا يضفي شرفاً على هذين الأولين ، أو يتضمن تقليلاً من هؤلاء الآخرين . ومن أجل الوضوح والبساطة أرغب شخصياً في تجنب استخدام مصطلحي الرومانتيكية والكلاسيّة ؛ وهما مصطلحان يشعلان عواطف سياسية ، ويجنحان إلى إصابة نتائجنا بالتحيز . وأنا معنّي فقط بزعمي أن فكرة ما يكون الشعر لأجله ، والوظيفة التي ينبغي عليه أن يضطلع بها، إنما هي فكرة تتغير ؛ ولذلك أوردت ريڤيير . وأنا معنيّ ، بالإضافة إلى ذلك ، بالنقد من حيث هو شاهد على مفهوم جدوى الشعر في عصر الناقد ، كما أؤكد أنه لكي نقارن بين عمل نقاد مختلفين ، ينبغي علينا أن نفحص افتراضاتهم عما يفعله الشعر ، وما يجمل به أن يفعله . وإن فحص نقد عصرنا ليفضي بي إلى الاعتقاد بأننا مازلنا في عصر أرنولد .

وأنا أتحدث عن آراء السيد ريتشاردز ببعض التهيب . إن بعض المشكلات التي يناقشها بالغة الصعوبة في حد ذاتها ؛ وليس هناك من هم أهل لنقدها سوى أولئك الذين وجهوا أنفسهم إلى هذه الدراسات المتخصصة نفسها ، واكتسبوا خبرة بهذا النوع من التفكير . غير أني أقتصر هنا على قطع لا يلوح أنه يتحدث فيها حديث المتخصص ، ولست أستمتع فيها ، بدوري ، بأي مزية من المعرفة المتخصصة . إن هناك سببين لوجوب عدم النظر إلى ناظم الشعر على أنه يتمتع بأي مزية عظمى . وأحد هذين السببين هو أن مناقشة للشعر من هذا النوع تقودنا بعيداً عن الحدود التي يستطيع الشاعر أن يتحدث في نطاقها حديث المرجع الثقة . والسبب الآخر هو أن الشاعر يفعل أشياء كثيرة اعتمادا على الغريزة ، وليس بمستطاعه أن يتحدث عنها بأفضل مما يستطيع أي شخص آخر . إن بوسع الشاعر – بطبيعة الحال – أن يحاول أن يقدم حديثا أمينا عن الطريقة التي يكتب بها هو شخصياً ؛ وقد تكون نتيجة ذلك –

إذا كان مراقباً جيدا - كاشفة . وهو يأحد المعاني ، وإن يكن معنى بالغ الضيق ، يعرف أكثرمن أى شخص آخر ما «تعنيه» قصائده . وقد يكون عالما بتاريخ إنشائها ، والمواد التى دخلتها وخرجت منها على صورقيصعب تعرفها . وهو على علم بما كان يحاول أداؤه ، وما كان يعنى أن يعنيه . ولكن ما تعنيه القصيدة إنما هو ما تعنيه للآخرين بقدر ما هو ما تعنيه لمؤلفها . ومن المحقق أن الشاعر ، مع الزمن ، قد يغدو مجرد قارىء لأعماله ، وينسى معناها الأصلى ، أو ، إذا هو لم ينس ، يتغير فحسب . وعلى ذلك فإنه عندما يؤكد السيد ريتشاردز أن «الأرض الخراب» تحقق « انفصاماً كاملا بين الشعر وجميع المعتقدات » لا أرانى مؤهلا لأن أقول : كلا ! أكثر من أى قارئ آخر . وسأقر بأنى أظن إما أن السيد ريتشاردز مخطئ ، أو أنى لم أفهم معناه . فتقريره قد يعنى أن قصيدتى كانت أول شعر يحقق ما كان كل شعر فى الماضى خليقاً بأن يزداد جودة لو أنه حققه . ولكنى لا إخال أنه كان يعنى أن يزجى إلىّ مثل هذه التحية التى لا أستحقها . وقد يعنى تقريره أيضا أن الموقف الراهن مختلف اختلافا جذريا عن أى موقف أنتج الشعر فى ظله فى الماضى ، أو - على وجه التعيين - أنه ليس هناك الآن شئ نؤمن به ، وأن الإيمان نفسه قد مات ، وعلى ذلك كانت قصيدتى أول قصيدة تستجيب ، على النحو الأمثل ، للموقف الحديث ، ولا تعمد إلى الإيهام . وفى هذا الصدد ، على ما يظهر ، يلاحظ السيد ريتشاردز أن « الشعر قادر على إنقاذنا » .

إن مناقشة نظريات السيد ريتشاردز فى المعرفة والقيمة والمعنى ليست ، بحال من الأحوال ، منقطعة الصلة بهذا التأكيد ، ولكنها خليقة بأن تمضى بنا إلى بعيد . ولست بالشخص المؤهل لأن يتولاها ؛ فنحن - بطبيعة الحال - لا نستطيع أن ندحض التقرير القائل بأن « الشعر قادر على إنقاذنا » دون أن نعرف أى تعريفات الخلاص المتعددة ، هى التى فى ذهن السيد ريتشاردز[1] (والكثير من الناس يتصرفون كما لو كانوا هم أيضا يؤمنون بذلك ولولا ذلك لصعب أن نفسر اهتمامهم بالشعر) . وأنا واثق - من اختلافات البيئة والعصر والأثاث الذهنى - أن الخلاص بالشعر عند مستر ريتشاردز لا يعنى الشئ نفسه الذى كان يعنيه عند أرنولد . غير أنه على قدر مايعنينى الأمر فإن هذه ليست إلا ظلالا مختلفة من الأزرق . وفى كتاب «النقد التطبيقى»[2] يقدم السيد ريتشاردز وصفة أظن أنها تلقى بعض الضوء على أفكاره اللاهوتية . إنه يقول :

(١) انظر كتابه «منشيوس عن الذهن» . وهناك بطبيعة الحال عبارة نقول فيها عن أحد الأشخاص: « إنه ليس منا » . ومن المحتمل أن تكون «نا» ما يقوله السيد ريتشاردز ممثلة لعدد محدود ومختار بدرجة مساوية .

(٢) الطبعة الثانية ، ص ٢٩٠ .

« إن شيئا مثل تكنيك أو طقس لزيادة الخلاص قد يمكن ابتكاره ؛ فعندما نجد أن استجابتنا لإحدى القصائد تظل ، بعد بذلنا أقصى ما فى وسعنا ، غير يقينية ، وعندما لا نكون على يقين مما إذا كانت المشاعر التى تثيرها القصيدة نابعة من مصدر عميق فى خبرتنا ، وما إذا كان ميلنا إليها أو نفورنا منها صادقا ، وخاصا بنا ، أم أنه من مصادفات البدع الجارية ، واستجابة لتفصيلات السطح ، أو للأساسيات ، فإنه ربما أمكننا أن نعين أنفسنا بأن نتدبر هذه الاستجابة فى إطار من المشاعر لاتمتد شكوكنا إلى إخلاصه . اجلس قرب النار (بأعين مغمضة ، وأصابع تضغط بشدة على المقلتين) وتمل – بأكبر قدر ممكن من « التحقيق » – النقاط الخمس التالية التى سأعلق عليها ، واحدة بعد أخرى . ونستطيع أن نلاحظ عرضا تلك الجدية الدينية العميقة لاتجاه ريتشاردز إزاء الشعر[1] . فإن ما يقترحه – لأنه يشير فى القطعة المذكورة أعلاه إلى أن تخطيطه يمكن أن يزاد عليه – ليس أقل من وصفة تدريبات روحية . والآن إلى النقط التى يذكرها :

١ – وحدة الإنسان (عزلة الموقف الإنسانى) :

إن الوحدة موقف يتردد كثيراً فى الشعر الرومانتيكى ؛ إذ يتخذ شكل الشعور بالوحدة Lonesomeness (وهو ما لا حاجة بى إلى أن أذكّر به الأمريكيين من القراء فإنه موقف يتردد كثيراً فى الغنائيات المعاصرة التى تعرف باسم «البلوز») . ولكن بأى معنى يكون الإنسان عموما معزولا ؟ وعن ماذا ؟ وما هو « الموقف الإنسانى ؟ » إنى أستطيع أن أفهم عزلة الموقف الإنسانى على النحو الذى يشرحها به ديوتيما أفلاطون ، أو بالمعنى المسيحى ، وهو انفصال الإنسان عن الرب . ولكنى لا أستطيع أن أفهم عزلة لا تكون انفصالا عن أى شئ محدد .

٢ – حقائق الميلاد والموت فى غرابتها التى لاسبيل لشرحها :

لست أستطيع أن أرى لماذا يتعين على حقائق الميلاد والموت أن تلوح غريبة فى

(١) تقدم هذه القطعة فى سياق مناقشة طويلة ومهمة لمفهوم كونفوشيوس لـ « الإخلاص » وهو ما ينبغى أن يقرأ بعناية . وعلى فكرة ، يجمل بنا أن نلاحظ أن السيد ريتشاردز يشترك فى الاهتمام بالفلسفة الصينية مع السيد إزرا باوند والمرحوم إرفنج بابيت . وإن فحص هذا الاهتمام الشائع بين مفكرين ثلاثة مختلفين غاية الاختلاف على ما يظهر لخليق – فيما أعتقد – أن يكون مجزياً للجهد الذى يبذل فيه ؛ إذ يلوح أنه يشير –على الأقل– إلى أنهم قد اقتلعت جذورهم من الموروث المسيحىّ . وفكر هؤلاء الرجال الثلاثة يلوح لى متشابها تشابها شائقا .

حد ذاتها ، إلا أن يكون لنا تصور لطريقة أخرى للدخول إلى العالم ومغادرته تلوح لنا أكثر طبيعية .

٣ - ضخامة الكون التى لا تعقل :

نحن نذكر أن « الفضاء العريض » لم يكن هو نفسه الذى روّع پسكال ، بل صمته الأبدى . ولكن هذا ، إذا توافرت خلفية دينية محددة ، يغدو أمراً مفهوما . غير أن التأثير الذى تحدثه فى كتب الفلك الشعبية (ككتب السيد چيمز چينز) لايعدو أن يكون كون الفضاء العريض بلا دلالة .

٤ - مكان الإنسان فى منظور الزمن :

أعترف أنى لا أجد هذا الموضوع باعثا على البهجة أو منبها للخيال ، إلا إذا جلبت إلى تأملى له اعتقادا بأن هناك دلالة ومعنى لمكان التاريخ الإنسانى فى تاريخ العالم . وأخشى ألا يعدو هذا الموضوع للتأمل ، لدى كثير من الناس ، أن ينبه ذلك التعجب الكسول والتعطش إلى الحقائق اللذين تشبعهما ملخصات السيد ويلز .

٥ - ضخامة جهل الإنسان :

وهنا - مرة أخرى - لابد لى من أن أسال: جهله بماذا ؟ إنى ، على سبيل المثال ، حاد الوعى بجهلى الخاص بموضوعات معينة ، أريد أن أعرف عنها المزيد ، ولكن من المؤكد أن السيد ريتشاردز لايعنى جهل أى إنسان بصفته الفردية ، وإنما جهل الإنسان . غير أن « الجهل » ينبغى أن يكون نسبيا حسب المعنى الذى نفسر به كلمة « معرفة » . وفى كتاب «منشيوس عن الذهن» زودنا السيد ريتشاردز بتحليل مفيد للمعانى المتعددة لكلمة « معرفة » . إن السيد ريتشاردز - الذى انغمس فيما أعتقد أنه سيكون أخصب فحوص الجدال من حيث هو إساءة فهم ممنهج - يستطيع أن يتهمنى بتحريف معانيه ، ولكن بديله الحديث لـ «تدريبات» القديس أغناطيوس إنما هو توسل إلى مشاعرنا ، وأنا لا أعدو أن أكون محاولا تسجيل الطريقة التى يؤثر بها فى مشاعرى . وعندى أن نقاط السيد ريتشاردز الخمس لا تعبر إلا عن اتجاه انفعالى حديث لا أستطيع أن أشاركه إياه ، ويجد أشد التعبيرات عنه إغراقا فى العاطفية فى «كتاب عبادة رجل حر» . وكما أن تأمل مكان الإنسان فى الكون قد أدى بلورد رسل إلى أن يكتب مثل هذا النثر الردئ ، فربما كان لنا أن نتساءل عما إذا كان خليقا

بأن يؤدى بالطامح العادى إلى فهم الشعر الجيد . يعادل ذلك احتمالا ، فيما أشك ، أن يثبّته فى تذوقه لما هو من الدرجة الثانية .

وأنا على استعداد لأن أقر بأن مثل هذا المدخل إلى الشعر قد يساعد بعض الناس ؛ فالنقطة التى أريد أن أبرزها هى أن السيد ريتشاردز يتحدث كما لو كان هذا المدخل صالحا لكل إنسان . وإنى لعلى تمام الاستعداد أن أقر بوجود أناس يشعرون ويفكرون ويعتقدون على نحو ما يفعل السيد ريتشاردز ، فى هذه الأمور ، وليس ذلك إلا إذا هو أقر بأن هناك أناسا يفكرون على نحو مختلف . لقد قال لنا فى كتابه « العلم والشعر » :

« على مدى قرون .. كان هناك اعتقاد فى تقريرات زائفة لاحصر لها – عن الله ؛ عن الكون ؛ عن الطبيعة الإنسانية ؛ عن علاقات الذهن بالذهن ؛ عن النفس ؛ عن مرتبتها وقدرها ... والآن قد ولت هذه المعتقدات على نحو لا رادّ له ؛ وليست المعرفة التى قضت عليها من نوع يمكن أن يقام عليه تنظيم ، يعادله رهافة ، للذهن » .

وأنا أعتقد أن هذا ، فى حد ذاته ، تقرير زائف ؛ إذا كان هناك ما يمكن أن نطلق عليه هذا الاسم . غير أن هذه الأمور قد ولت بالتأكيد على قدر ما يخص الأمر السيد ريتشاردز ؛ وذلك إذا لم يعد يؤمن بها أناس يحترم السيد ريتشاردز عقولهم ؛ فليس هناك مجال للجدال هنا . وأنا لا أعدو أن أؤكد مرة أخرى أن ما يحاول تحقيقه هو ، أساساً ، الشئ نفسه الذى كان أرنولد يريد أن يفعله : أن يحتفظ بالانفعالات دون المعتقدات التى ارتبطت تاريخياً بها . ولقد يبدو أن السيد ريتشاردز ، على نحو ما يلوح ، منهمك فى عمل دينى يتمثل فى حماية المؤخرة[1] .

ونحن نجد أن السيد ماريتان – باعتقاد لا يقل قوة فى أن الشعر لن ينقذنا – يعادل (السيد ريتشاردز) قنوطا من عالم اليوم . إنه يتساءل : « أيمكن أن يكون هناك ضعف أشد من ضعف معاصرينا ؟ » . ليس من شأن الشاعر بما هو شاعر – كما قلت من قبل – أن يشغل نفسه بمحاولة ماريتان أن يحدد مكان الشعر فى عالم مسيحى أكثر مما هو من شأنه أن يشغل نفسه بمحاولة ريتشاردز أن يحدد مكان الشعر فى عالم وثنى . ولكن هذه الأفكار المحيطة المتنوعة تنفذ من خلال المسام وتنتج حالة ذهنية يعوزها الاستقرار ، إن تروتسكى ، الذى يعد كتابه «الأدب والثورة» أعقل

(١) وذلك ، بعض الشئ ، بروح « الدين دون كشف » الذى كان يؤمن به رجل أعظم من السيد جوليان هكسلى، هو إيمانويل كانت . وعن محاولة كانت (التى أثرت بعمق فى اللاهوت الألمانى الذى تلاه) انظر قطعة كاشفة فى كتاب أ . أ. تيلور «عقيدة أخلاقى» ، ج ٢ ، الفصل الثانى .

تقرير للموقف الشيوعي رأيته حتى الآن[١] ، واضح تماما في رأيه عن علاقة الشاعر ببيئته . إنه يلاحظ :

« إن الخلق الفني دائما قلب معقد للأشكال القديمة رأسا على عقب ، تحت تأثير منبهات جديدة تنشأ خارج الفن . والفن ، بهذا المعنى الواسع للكلمة ، إنما هو وظيفة . إنه ليس عنصراً بلا بدن ، يقتات من نفسه ، وإنما هو وظيفة من وظائف الإنسان الاجتماعي يرتبط ، على نحو لا انفصال له ، بحياته وبيئته » .

ثمة تضاد لافت للنظر بين هذا التصور للفن بما هو وظيفة ، والتصور الذي لاحظناه لتونا للفن بما هو مخلص . غير أنه ربما لم تكن هاتان الفكرتان متعارضتين على نحو ما تبدوان . ذلك أنه يلوح أن تروتسكي ، على أية حال ، يقيم التفرقة التي يقبلها حسن الإدراك بين الفن والدعاية ، وأنه يعي ، على نحو مبهم ، أن مادة الفنان ليست هي معتقداته من حيث هي **معتنقة** ، وإنما معتقداته من حيث هي **مشعور بها** (على قدر ما تكون معتقداته جزءاً من مادته أساساً) ، وهو من العقل إلى الحد الذي يرى معه أن مرحلة من الثورة لا تلائم الفن حيث إنها تفرض على الشاعر ضغطا ، مباشراً وغير مباشر ، لكي تجعله مسرف الوعي بمعتقداته من حيث هي **معتنقة** . فهو ليس خليقا بأن يقصر الشعر الشيوعي على كتابة مدائح للدولة الروسية بأكثر مما أقصر الشعر الديني على تأليف الترانيم . إن شعر ڤيون « مسيحي » من هذه الزاوية كشعر پرودنتيوس أو آدم سان فيكتور - برغم أني أظن أنه مازال هناك أمام المجتمع السوفيتي وقت طويل قبل أن يتمكن من تقبل شاعر كڤيون ، لو أن مثله ظهر[٢] . ومهما يكن من أمر فإنه لمن المحتمل أن يغدو الأدب الروسي غير مفهوم على نحو متزايد ، في نظر شعوب أوربا الغربية إلا إذا هي تطورت في الاتجاه نفسه الذي سارت فيه روسيا . وحتى والأمور على ما هي عليه ، وفي هذا العماء من الرأي والعقيدة ، قد يكون لنا أن نتوقع وجود آداب مختلفة تماماً في اللغة نفسها ، والبلد نفسه . ويقول السيد ماريتان : « إن التأثير غير الخافي والملموس للشيطان في جزء مهم من الأدب المعاصر

(١) إن الفكرة الرومانية والشيوعية بوضع قائمة بالكتب المحرمة تلوح لي صائبة تماماً من حيث المبدأ ؛ فهي مسألة تتعلق بـ : (أ) صلاح وعالمية القضية (ب) العقل الذي يطبقها .

(٢) كانت هناك أيضا بعض مقالات شائقة في - «ذانيو ريبليك» - (الجمهورية الجديدة) بقلم السيد إدموند ويلسون ، يخالف فيها (إذا كنت أتذكرها تذكراً صحيحاً) السيد ميشيل جولد . وإني لآسف لأني لا أستطيع أن أذكر هذا المصدر بدقة . والقسم الأكبر من كتاب تروتسكي لايشوق من لايعرفون الكتاب الروس المحدثين . وتتجه شكوك المرء إلى أن أغلب بجع تروتسكي إنما هو اوز .

إنما هو أحد الظواهر ذات الدلالة فى تاريخ عصرنا » . ولست أستطيع أن أنتظر من أغلب قرائى أن يحملوا هذه الملحوظة على محمل الجد ، برغم أن من هم على استعداد لأن يفعلوا ذلك ستكون معاييرهم فى النقد بالغة الاختلاف عن معايير من ليسوا على استعداد لذلك . وثمة ملحوظة أخرى للسيد ماريتان قد تكون أدنى إلى القبول :

« إن الدين – بإطلاعه إيانا على موقع الحقيقة الخلقية ، الخارق للطبيعة حقا – ينقذ الشعر من سخف الاعتقاد بأنه قد قدر له أن يحوّر الأخلاق والحياة ، وينقذه من الصلف الطاغى » .

ويلوح لى أن هذا يضع إصبعنا على مكمن الضعف الكبير فى كثير من شعر القرنين التاسع عشر والعشرين ونقدهما . غير أنه فيما بين الدافع الذى عزاه ريفيير إلى موليير وراسين ودافع ماثيو أرنولد الذى يحمل على كتفين عريضتين ما خاله كرة قدر الشاعر[١] ، هناك طريق وسط via media جاد .

وكما أن مذهب القيمة المعنوية والتربوية للشعر قد شرحه ، فى صور مختلفة ، أرنولد والسيد ريتشاردز ، نجد أن الأب بريمون قد قدم معادلا حديثا لنظرية الوحى الإلهى . إن مهمة كتاب «الصلاة والشعر» هى أن يقرر وجه الشبه ، واختلاف النوع والدرجة ، بين الشعر والتصوف . وفى محاولته عرض هذه العلاقة يحمى نفسه بتحفظات عادلة ، ويقدم عدة ملاحظات نفاذة عن طبيعة الشعر . وسأقتصر على تحذيرين : إن أول مصدر لتوجسى هو التأكيد القائل بأنه « كلما كان شاعر معين وافر الحظ من طبيعة الشاعر ، ازداد كونه يتعذب بحاجته إلى توصيل خبرته » . إن هذا ضرب من التقرير فج ، يسهل جدا أن نتقبله دون فحص . ولكن المسألة ليست بهذه البساطة ؛ فأنا بحيث أقول إن الشاعر إنما يتعذب فى المحل الأول بحاجته إلى أن يكتب قصيدة – ويؤسفنى أن أجد أن هذا هو الشأن أيضا مع كتيبة من الناس الذين ليسوا بشعراء ، بحيث إن الخط الفاصل بين « الحاجة » إلى الكتابة و « الرغبة » فى الكتابة ليس من السهل إقامته بحال من الأحوال . وما هذه الخبرة التى يتحرق الشاعر هكذا إلى توصيلها ؟ إنها ، بمجئ الوقت الذى تستقر فيه فى القصيدة ، قد تكون صارت بالغة الاختلاف عن الخبرة الأصيلة ، إلى الحد الذى يصعب معه تعرفها . إن « الخبرة » التى نتحدث عنها قد تكون نتيجة لاندماج مشاعر هى من

(١) وهو ما لا يلوح لى أنه يغطى الحالة . فلنقل إنه كان الدافع الأولى (حتى فى مسرحية «عثليا») . والتقرير الدقيق لذلك خليق بأن يحتاج إلى فراغ كبير ؛ لأننا لا نستطيع أن نهتم فقط بما كان يجرى فى عقل الشاعر ، بل أيضا بالحالة العامة للمجتمع .

التعدد ومن الغموض ، في نهاية المطاف ، من حيث منشؤها ، إلى الحد الذى نجد معه أنه حتى لو كان هناك توصيل لها فإن الشاعر قد لايتمكن من أن يعرف مايوصله . وما يوصل لم يكن موجوداً قبل أن تكتمل القصيدة . إن « التوصيل » لن يفسر الشعر . ولن أقول إنه ليس هناك دائما درجة متنوعة من التوصيل فى الشعر ، أو أن الشعر يمكن أن يوجد دون حدوث أى توصيل . فثمة مجال لتنوع فردى كبير جدا فى دوافع الأفراد المتساوين ، في الجودة . وهذا كولردج يؤكد لنا ، ويوافقه فى ذلك السيد هاوسمان ، أن « الشعر لايمنح أكبر قدر من المتعة إلا حينما يُفهم على نحو عام وليس تماما » . وأنا إخال أن أول اعتراض لى على نظرية بريمون متصل باعتراضى الثانى الذى تدخل فيه أيضا مسألة الدافع والنية . وإن أى نظرية تربط الشعر ، على نحو بالغ الوثاقة ، بدين أو تخطيط اجتماعى للأشياء إنما ترمى – فيما يحتمل – إلى أن تشرح الشعر باكتشاف قوانينه الطبيعية ، ولكنها تتعرض لخطر أن تقيد الشعر بتشريع ينبغى مراعاته – وليس بوسع الشعر أن يعترف بمثل هذه القوانين . وعندما يقع الناقد فى هذا الخطأ فإنه يكون – فيما يحتمل – قد فعل ما نفعله جميعا ؛ فنحن عندما نعمم القول عن الشعر نعمم القول – كما قلت من قبل – من واقع الشعر الذى نعرفه أكثر من غيره ، ونميل إليه أكثر من غيره ، وليس من واقع كل الشعر ، أو حتى كل الشعر الذى قرأناه . وما « كل الشعر » ؟ إنه كل شئ كتب نظما ، وعده عدد كاف من أحسن الأذهان شعراً . ويعبارة « عدد كاف » أعنى ما يكفى من الأشخاص الذين يمثلون أنماطا مختلفة ، فى عصور وأماكن مختلفة ، عبر رقعة من الزمن ، بما فى ذلك الأجانب ، وأصحاب اللغة ، كى نلغى كل تحيز وتطرف ذوقى (لأننا جميعا متطرفون إلى حد طفيف فى أذواقنا ، إذا أردنا أن تكون لنا أذواق أساساً) . والآن فإنه عندما يختبر تقرير كتقرير الأب بريمون بأن نجعله هو نفسه محكا ، نجد أنه يجنح إلى الكشف عن ضرب من الضيق والاستبعاد ؛ وعلى الأقل فإن قدراً كبيراً من الشعر الذى أميل إليه خليق بأن يُستبعد ، أو يُخلع عليه اسم آخر غير الشعر ، كما أن كتاباً آخرين – ممن يميلون إلى أن يدرجوا الكثير من النثر على أنه أساساً «شعر» – يخلقون الفوضى بإدراجهم أكثر من اللازم . ولست أشك فى أن ثمة صلة (ليست بالضرورة معرفية ، ولعلها لا تعدو أن تكون سيكولوجية) بين التصوف وبعض أنواع الشعر ، أو بعض أنواع الحالات التى ينتج الشعر فيها . غير أنى أفضل ألا أعرف الشعر أو أختبره من طريق الرجم بالظنون حول أصوله ؛ فأنت لاتستطيع أن تجد محكا يقينيا للشعر ؛ محكا تستطيع أن تفرق به بين الشعر ومجرد النظم الجيد وذلك بالرجوع إلى سوابقه المفترضة فى عقل الشاعر . ويلوح لى أن بريمون يدخل قوانين

فوق – شعرية على الشعر : قوانين من نوع كثيراً ما وُضع ، ودائما ما كان يُنتهك .

وثمة خطر آخر في ربط الشعر بالتصوف ، إلى جانب الخطر الذى ذكرته لتوى ، وهو الافضاء بالقارئ إلى أن يبحث فى الشعر عن إشباعات دينية . وقد كانت هذه أخطاراً تهدد الناقد والقارئ . وثمة أيضا خطر يهدد الشاعر ؛ فليس هناك شخص يستطيع أن يقرأ كتاب السيد ييتس «تراجم ذاتية» وشعره الباكر دون أن يشعر بأن مؤلفه كان يحاول ، بوصفه شاعرا ، أن يصل إلى شئ مثل البهجة التي يحصل عليها ، فيما أعتقد ، من الحشيش أو أوكسيد الأزوتوز . لقد كانت تجتذبه جداً حالات الغيبوبة المولدة توليداً ، والرمزية المحسوبة، والوسائط ، والثيوصوفيا ، والتحديق فى البلورات ، والفولكلور ، والغيلان . وكانت التفاحات الذهبية ، والرماة ، والخنازير السوداء ، وما إلى ذلك من شوارد ، تكثر (فى شعره) . وكثيراً ما يكون لشعره سحر تنويمى ، ولكنك لاتستطيع أن تحصل على السماء بالسحر ، خاصة إذا كنت – كالسيد ييتس – شخصا عاقلا جداً . ثم بدأ السيد ييتس ، بانتصار نمو عظيم ، يكتب – ومازال يكتب – بعضا من أجمل الشعر بلغتنا ؛ بعضا من أوضحه وأبسطه وأكثره مباشرة[1] .

إن عدد الناس القادرين على تذوق « كل الشعر » ضئيل جداً فيما يحتمل ، إن لم يكن مجرد حد نظرى . ولكن عدد الناس الذين يمكنهم أن يحصلوا على بعض المتعة والفائدة من الشعر كبير جداً فيما أعتقد . والنظرية المرضية تماماً ، التى تنطبق على كل شعر ، لاتكون كذلك إلا إذا أفرغت من كل محتوى ؛ فالسبب الأكثر شيوعاً لعدم إقناع نظرياتنا وتقريراتنا العامة عن الشعر هو أنها ، على حين أنها تجهر بكونها تنطبق على كل شعر ، تكون فى حقيقة الأمر نظريات عن – أو تعميمات من – مدى محدود من الشعر . وحتى عندما يميل شخصان ذو اذوق إلى الشعر نفسه ، فإن هذا الشعر يترتب فى ذهنيهما على شكل نماذج مختلفة بعض الشئ . ذلك أن ذوقنا الفردى فى الشعر يحمل الآثار التى لاتمُحى لحيواتنا الفردية ، بكل خبراتها ، ممتعة كانت أو أليمة . ونحن نميل إما إلى أن نصوغ نظرية تغطى الشعر الذى نجده محركا لمشاعرنا أكثر من غيره ، أو نحن – وهذا أقل جدارة بأن يُغتفر – نختار الشعر الذى يمثل النظرية التى نرغب فى اعتناقها . فأنت لاتجد [مثلا] أرنولد يسوق مقتطفات من روتشستر أو سدلى . وليست هذه مجرد مسألة نزوة شخصية ؛ فكل عصر يتطلب أشياء مختلفة من الشعر ، برغم أن مطالبه تتعدل من وقت إلى آخر بما أعطاه الشاعر

(١) إن خير تحليل لضعف شعر السيد ييتس أعرفه إنما يوجد فى كتاب ريتشاردز «العلم والشعر» ولكنى لا إخال أن السيد ريتشاردز يتذوق تماماً أعمال السيد ييتس المتأخرة .

الجديد . وهكذا فإن نقدنا - من عصر إلى عصر - خليق بأن يعكس الأشياء التى يتطلبها العصر . ونحن لا نستطيع أن ننتظر من نقد أى رجل واحد ، أو أى عصر واحد ، أن يحتوى طبيعة الشعر بأكملها ، أو أن يستنفد كل فوائده ؛ فنقادنا المعاصرون ، كأسلافهم ، يقومون باستجابات معينة لمواقف معينة . وربما لم يكن هناك قارئان يوليان وجهيهما شطر الشعر بالمتطلبات نفسها على وجه التحديد ، فبين كل هذه المتطلبات من الشعر والاستجابات له هناك دائما عنصر باق مشترك ، كما أن ثمة معايير للكتابة الجيدة والرديئة مستقلة عن ما قد يتصادف لأحدنا أن يميل إليه أو ينفر منه . غير أن كل جهد لصياغة العنصر المشترك تحده حدود أناس معينين فى أماكن معينة وفى عصور معينة ؛ وهذه الحدود تتضح فى منظور التاريخ .

خـــاتمـــة

٣١ مارس ١٩٣٣

آمل ألا أكون في هذه المراجعة العابرة للنظريات ماضياً وحاضراً قد ولَّدت انطباعا بأنى أقدر قيمة مثل هذه النظريات بحسب درجة اقترابها من عقيدة أعتنقها شخصياً ، أو أنى أستبعدها حسب ذلك ؛ فأنا على أتم وعي بحدود فى الاهتمامات لا أعتذر عنها ، ويعجز عن التفكير المستغلق ، فضلا عن نواحى قصور أقل من ذلك جدارة بالغفران . وليست لدى نظرية عامة خاصة بى ، ولكنى ، من ناحية أخرى ، لست خليقا بأن ألوح كمن يستبعد آراء الأخرين باللامبالاة التي قد يظن أن الممارس يستشعرها نحو من ينظرون عن صناعته ، وإنه لمن المنطقي - فيما أشعر - أن نكون على حذر من وجهات النظر التى تدعى للشعر أكثر مما ينبغى ، كما نكون على حذر من تلك التى تدعى له أقل مما ينبغي ، وأن نعترف بعدد من فوائد الشعر ، دون تسليم منا بأن الشعر ينبغى دائما وفى كل مكان أن يكون تابعاً لأى من هذه القواعد . وعلى حين أن نظريات الشعر يمكن اختبارها بقدرتها على إرهاف حساسيتنا ، ومن طريق زيادة فهمنا فإنه لاينبغى علينا أن نتطلب منها أن تفى حتى بغرض زيادة استمتاعنا بالشعر ، أكثر مما ينبغى علينا أن نتطلب من نظرية للأخلاق أن تكون قابلة للتطبيق على السلوك الإنسانى والتأثير فيه . إن التأمل النقدى - كالتأمل الفلسفى والبحث العلمي - ينبغى أن يكون حراً فى متابعة مجراه الخاص ؛ ولا يمكن أن ندعوه إلى الإبانة عن نتائج فورية . وأعتقد أن التأمل ، فى المسائل التي يثيرها (باعتدال حصيف) من شأنه أن يجنح إلى زيادة استمتاعنا .

أما أن هناك قياساً تمثيليا بين الخبرة الصوفية وبعض الطرق التى يُكتب بها الشعرفذاك ما لا أنكره . وأعتقد أن الأب بر يمون قد لاحظ جيداً الاختلافات وأوجه الشبه بين هذين الأمرين غير أنى - كما قلت - لا أعلم بما إذا كان لهذا القياس دلالة بالنسبة لدارس الدين ، أو لعالم النفس فحسب فأنا أعلم - على سبيل المثال - أن بعض صور المرض أو الضعف أو فقر الدم قد تنتج (إذا كانت الظروف الأخرى مواتية) فيضانا من الشعر على نحو يدنو من وضع الكتابة الأوتوماتيكية ، برغم أنه - على خلاف الدعاوى التى يُدافع بها عن هذا النوع الأخير - من الواضح أن المادة قد ظلت تفرخ داخل الشاعر ، ولا يمكن أن تتجه الشكوك إلى أنها هدية من شيطان صديق أو

وقح . إن ما يكتبه المرء بهذه الطريقة قد ينجح فى الصمود لاختبار حالة ذهنية أكثر طبيعية . وهو يمنحنى انطباعاً – كما قلت لتوى – بأنه مرّ بمرحلة حضانة طويلة ، برغم أننا لانعرف – إلى أن تتكسر القشرة – أى نوع من البيض قد ظللنا جالسين فوقه . ويلوح أنه فى هذه اللحظات التى تتسم برفع مفاجئ لعبء القلق والخوف الذى يجثم على حياتنا اليومية على نحو بالغ الثبات إلى الحد الذى لا نفطن إليه معه ، إنما يحدث شئ سلبى ؛ بمعنى أنه ليس « إلهاما » على النحو الذى نفهمه عادة من هذه الكلمة ، وإنما هو تكسر لحواجز العادة القوية – التى تجنح إلى أن تعاود التشكل على نحو بالغ السرعة(١) . فثمة عائق يزاح لمدة لحظة . والشعور المصاحب لهذا ليس هو ما اصطلحنا على تسميته لذة إيجابية بقدر ما هو تخفف مفاجئ من عبء لايطاق .

وأنا أتفق مع بريمون ، ولعلى أمضى أبعد منه ، فى أنى أجد أن هذا التحريك لشخصيتنا اليومية الذى يؤدى إلى تعزيم ، وانبثاقة كلمات ، لا تكاد ندرك أنها من صنعنا (لأنه لم يُبذل فيها جهد) أمر مختلف تماماً عن الاستنارة الصوفية ؛ فهذه الأخيرة رؤيا قد تقترن بإدراك ؛ لأنك لن تتمكن قط من أن توصلها إلى أى شخص آخر أو حتى بإدراك ، لأنه عندما تمضى فلن يمكنك أن تسترجعها لنفسك . أما الأمر الأول فليس رؤيا . وإنما هو حركة تبلغ غايتها بترتيب للكلمات على الورق .

غير أنه يجمل بى أن أضيف تحفظاً واحداً . إنى خليق بأن أترد فى القول بأن الخبرة التى أشرت إليها مسئولة عن خلق كل أعمق الشعر المكتوب أو حتى أنها مسئولة دائما عن خير ما فى عمل الشاعر الواحد . وعلى قدر علمى ، فإنها قد تكون أكثر دلالة على فهم عالم النفس لشاعر معين ، أو لشاعر واحد فى مرحلة معينة ، منها لفهم أى إنسان للشعر . ومن المحقق أن بعض الأذهان الأشد رهافة قد تعمل على نحو بالغ الاختلاف . ولست أستطيع أن أفكر فى شكسبير أو دانتى على أنهما كانا يعتمدان على مثل هذه الإفراجات المتقلبة . وربما كان هذا لا يلقى ضوءاً على الشعر

(١) أود أن أورد تأكيداً لخبرتى الخاصة من كتاب السيد أ. إ. هاوسمان : «اسم الشعر وطبيعته» : «وموجز القول إنى إخال أن إنتاج الشعر ، فى مرحلته الأولى ، ليس عملية إيجابية بقدر ما هوعملية سلبية ولا إرادية . ولو أنى كنت ملزما لابتعريف الشعر وإنما بتسمية رتبة الأشياء التى ينتمى إليها لسميته إفرازا ، سواء كان إفرازا طبيعياً كإفراز شجر الشربين لزيت التربنتين ، أو إفرازاً مريضاً كإفراز المحار للؤلؤة . وإنى لإخال أن حالتى الشخصية – وإن كنت لا أستطيع أن أعالج هذه المسألة بالبراعة التى تعالجها بها المحارة – هى من النوع الأخير ؛ لأنى قلما كتبت شعرا دون أن أكون متوعكا صحياً . وكانت هذه التجربة – برغم متعتها – مثيرة للاضطراب عموما ، ومستنفدة للقوى » . وإنى لأستمد رضاء مضاعفا من الحقيقة الماثلة فى أنى لم أقرأ مقالة السيد هاوسمان إلا بعد أن كتبت سطورى هذه ببعض الوقت .

البتة . بل إني لست متأكداً من أن الشعر الذى كتبته بهذه الطريقة هو خير ما كتبت . وعلى قدر علمي ، لم يتعرف أى ناقد قط على القطع التى فى ذهنى (وأنا أقول هذا) . إن الطريقة التى يكتب بها الشعر - على قدر ما تمضى معرفتنا بهذه الشئون الغامضة حتى الآن - لاتقدم أى مفتاح لمعرفة قيمته . غير أنه كما كتب نورتون فى رسالة إلى دكتور ل . ب . جاكس فى ١٩٠٧ : « لااعتقاد لدىَ بأن آراء من نوع آرائى يحتمل ، فى أى مدة معقولة من الزمن ، أن يعتنقها عدد كبير من الناس » . ذلك أن الناس على استعداد دائما لأن يمسكوا بأى مرشد يساعدهم على أن يتبينوا أحسن الشعر ، دون أن يضطروا إلى الاعتماد على حساسيتهم وذوقهم الخاصين . إن الإيمان بالإلهام الصوفى مسئول عن الصيت المبالغ فيه الذى تتمتع به قصيدة «كوبلاخان» . من المحقق أن صور تلك الشذرة - مهما يكن منشؤها فى قراءات كولردج - قد غاصت إلى أعماق شعور كولردج « وتشربت وتحرت هناك - «هاتان اللؤلؤتان كانتا عينيه » ، ثم خرجت إلى ضوء النهار مرة وتحورت . ولكنها ليست مستخدمة ، فالقصيدة لم تكتب . إن المنظومة الواحدة ليست شعراً ، إلا إذا كانت القصيدة مكونة من منظومة واحدة . وحتى أفتن الأبيات إنما يستمد حياته من سياقه . فالتنظيم ضرورى كـ « الإلهام » . وإعادة خلق الكلمة والصورة التى تحدث ، على نحو متقطع فى شعر شاعر مثل كولردج تحدث على نحو لا يكاد يعرف التوقف فى شعر شكسبير ؛ فنحن نجده ، المرة تلو المرة ، فى استخدامه لكلمة من الكلمات يضفى عليها معنى جديداً ، أو يستخرج معنى كامنا . ونجد المرة تلو المرة أن الصورة الصائبة ، وقد تشبعت فى أثناء رقادها فى أعماق ذاكرته ، لن تلبث أن تبرز مثل أناديومين من البحر . وفى شعر شكسپير يكون لهذه الصورة أو الكلمة المولودة ولادة جديدة استخدام وتبرير منطقيان . وفى كثير من الشعر الجيد لايصل التنظيم إلى مثل هذا المستوى من المنطقية . وسآخذ مثالا سبق لى أن استخدمته في موضع آخر ، ويسرنى أن تتاح لى فرصة استخدامه مرة أخرى ، حيث أن النص الذى كان تحت يدى - فى المرة السابقة - لم يكن مضبوطا . إنه من مسرحية تشاپمان «بوسى دامبوا» :

« اهرب إلى حيث المساء الآتى من وديان أيبريا
يحمل على مناكبه المظلمة هيكيت
متوجة بخميلة من شجر البلوط : اهرب إلى حيث يحس الرجال
بمحور العجلات الملتهب ، وأولئك الذين يتعذبون

تحت مركبة الدب القطبي .... » .

لقد استعار تشاپمان هذه الأبيات ،كما يوضع الدكتور بواس ، من مسرحية سنيكا المسماة : « هرقل فوق جبل أو يتا » .

Hercules Oeteus

hic sub Aurora positis Sabaeis
dic sub occasu positis Hiberis
qui que sub plaustro patiuntur ursae
qui que .ferventi quatiiuntur axe.

هنا تحت الشرق حيث تقوم سبأ
هنا تحت المغرب حيث يقوم الغرب
أو تحت عربة الدب الأكبر حيث تكابد المجرة
أو تتأرجح بعجلتها المحمومة .

ومن المحتمل أن يكون قد استعارها أيضا من مسرحية «هرقل مجنونا» .

Hercules Furnea للمؤلف نفسه :

subartu solis, an suh cardine glacialis ursae ?

تحت مطلع الشمس أو تحت القطب
حيث شجرة الدب المتجمدة .

إن هناك – أولا – احتمال أن يكون لهذه الصورة قيمة شخصية متشربة – إذا جاز لي أن أقول ذلك – بالنسبة لسنيكا ، وقيمة أخرى بالنسبة لتشاپمان ، وقيمة ثالثة بالنسبة إليّ ، أنا الذى استعرتها من تشاپمان مرتين . وأنا أذهب إلى أن ما يضفى عليها مثل هذه الحدة – في كل حالة – إنما هو تشربها – لافى «الارتباطات» ، لأنى لا أريد أن أعود إلى هارتلى ، وإنما فى مشاعر أغمض من أن يستطيع أصحابها حتى أن يعرفوا ، على وجه الدقة ، كنهها . إن قراءات الشاعر لاتعدو ، بطبيعة الحال ، أن تشكل جانبا من صوره ؛ فإن صوره تنبع من كل حياته المرهفة الحس منذ الطفولة الباكرة . وإلا فلماذا نجد جميعا أنه من بين كل ما سمعناه أو رأيناه أو أحسسنا به فى حياتنا تعاودنا صور معينة مثقلة بالعاطفة أكثر من غيرها؟ مثلا: أغنية طائر معين ، أو وثبة سمكة معينة فى مكان وزمان معينين ، أو عبق زهرة معينة ، أو منظر امرأة

عجوز تدب على طول درب جبلى ألمانى ، أو ستة من الأحداث يرون من خلال نافذة مفتوحة وهم يلعبون الورق ليلا عند تقاطع سكة حديد فرنسية صغيرة ، حيث كانت تقوم طاحونة هوائية. مثل هذه الذكريات قد يكون له قيمة رمزية وإن لم يمكن تحديدها، لأنها تغدو محملة بأعماق الإحساس التى لايمكننا النفوذ إليها . وقد نتساءل بالمثل قائلين : ما السبب فى أنه عندما نحاول أن نستعيد بصريا مدة ما من ماضينا لانجد متبقيا فى ذاكرتنا إلا المجموعات التالية القليلة من تلك اللقطات الخاطفة التى اختارتها الذاكرة اختيار تعسفياً ، أو تلك التذكارات الضعيفة الحائلة ؛ تذكارات لحظاتنا المشحونة بالعاطفة[١] .

وهذا الذى وصلت إليه ، هو أقصى ما تستطيع خبرتى أن تؤدى إليه ، فى هذا الاتجاه ؛ فلم يكن هدفى هو أن أفحص فحصاً كاملا أى نمط واحد من نظرية الشعر ؛ وأقل من ذلك أن يكون هدفى هو دحض هذا النمط ، وإنما الأحرى أنى أسعى إلى أن أشير إلى أنواع النقص والسرف التى لابد لنا من أن نتوقع وجودها فى كل نوع ، وأن أقول إن الاتجاه الراهن يجنح إلى أن يتوقع أكثر مما ينبغى - وليس أقل مما ينبغى - من الشعر . ليس فينا ، عندما نفكر فى الشعر، من هو بلا تحيزاته الخاصة : وإن انشغال الأب بريمون بالتصوف، وافتقار السيد ريتشاردز إلى الاهتمام باللاهوت ، لأمران يستويان فى الدلالة . وقد ارتفع صوت ، فى عصرنا ، بالتعبير عن نظرة من نوع مختلف : إنه صوت رجل كتب عدة قصائد مرمرقة هو نفسه ، وكان لديه استعداد للاهوت ، صوت ت . إ . هيوم :

« ثمة اتجاه عام إلى الظن بأن الشعر لا يعنى أكثر من التعبير عن العاطفة غير المشبعة . يقول الناس « ولكن كيف يمكن أن يكون لديك شعر بلا عاطفة ؟ » وأنت ترى ما يحدث : فهذا المستقبل يخيفهم . إن إحياء كلاسياً بالنسبة إليهم خليق بأن يعنى صحراء مجدبة ، وموت الشعر كما يفهمونه ، ولا يمكنه أن يأتى إلا ليسد الثغرة التى يسببها ذلك الموت . وهم لا يفهمون مطلقاً السبب فى أن هذه الروح الكلاسيّة الجافة يمكن أن تكون ضرورة إيجابية ومشروعة .. إن الهدف العظيم هو الوصف الدقيق والمنضبط والمحدد . وأول شئ هو أن ندرك مبلغ ما فى هذا من صعوبة على نحو غير

(١) يناقش السيد ريتشاردز هذه المسائل بطريقته فى الفصل الثانى والعشرين من كتابه «أصول النقد الأدبى» . وللتدليل على أن ثمة مناهج أخرى غير متهجه انظر مقالة بالغة التشويق عنوانها «الرمزية والنفس البدائية » بقلم أ . كييه وج . أ . بيديه فى «مجلة الأدب المعاصر» (إبريل - يونيو ١٩٣٢) . والكاتبان اللذان قاما بعمل ميدانى فى مدغشقر يطبقان نظريات ليفى بريل ؛ فعندهما أن العقلية قبل المنطقية باقية فى الإنسان المتمدين ولكنها لاتتبدى إلا للشاعر أو من خلاله .

عادي .. إن للغة طبيعتها الخاصة ومواضعاتها الخاصة وأفكارها الجماعية . ومن طريق الجهد المركز للذهن وحده يمكنك أن تمسك بها ثانية من أجل هدفك الخاص » .

وينبغي علينا أن نلاحظ ، على الفور ، أن هذه ليست نظرية عامة في الشعر ، وإنما هي تأكيد لمطالب نوع معين من الشعر في زمن الكاتب . وهي قد تصلح لأن تذكرنا بمدى تعدد أنواع الشعر ، ومدى التنوع الذي يتوسل به الشعر إلى أذهان وأجيال مختلفة ، ولكنها تستوى في أهليتها لتذوقه .

إن أقصى حد للحديث النظرى عن طبيعة الشعر وجوهر الشعر - إذا كان هناك شئ بهذا الاسم - إنما ينتمي إلى دراسة علم الجمال ، وليس من شأن شاعر أو ناقد له مؤهلاتى المحدودة . أما أن وعى الذات الذى يتضمنه علم الجمال وعلم النفس يهدد باختراق حد الوعي أو لا يهدد فمسألة لا حاجة بى إلى أن أثيرها هنا . وربما كان تطرفي الخاص وحده هو الذي يحدو بي إلى الاعتقاد بأن مثل هذه المباحث خطرة إن لم تهتد بلاهوت صحيح . فالشاعر معنّى على نحو أشد حيوية بكثير بـ «الفوائد» الاجتماعية للشعر ، وبمكانه هو في المجتمع . وربما كانت هذه المشكلة أشد إلحاحا على انتباهنا الواعي الآن منها في أى وقت مضى . ففوائد الشعر تختلف - فيما هو محقق - باختلاف المجتمع ، وباختلاف الجمهور الموجه إليه الشعر . إن صعوبة الشعر (ويقال إن الشعر الحديث شعر صعب) قد تكون راجعة إلى سبب من بين عدة أسباب : فأولا قد تكون هناك أسباب شخصية تجعل من المتعذر على الشاعر أن يعبر عن نفسه إلا بطريقة غامضة ، وقد يكون هذا شيئا مؤسفا ، إلا أننا يجب - فيما أظن - أن نحمد الله لأن الشاعر قد استطاع أن يعبر عن نفسه على الإطلاق ؛ أو قد تكون الصعوبة راجعة إلى الجدة وحدها ؛ فنحن نعرف السخرية التي قوبل بها وردزورث وشلي وكيتس وتنسون وبراوننج على التوالي - وإن كان ينبغي لنا أن نلاحظ أن براوننج كان أول شاعر وصف بالصعوبة ، في حين نلاحظ أن النقاد المعادين لهؤلاء الذين ذكرناهم وجدوهم يتسمون بالصعوبة ولكنهم وصفوهم بالحماقة ؛ أو قد تكون الصعوبة راجعة إلى أنه أوحى للقارئ ، أو أوحى لنفسه ، بأن القصيدة التي سيقدم على قراءتها صعبة . والقارئ العادي حين يحذره أحد من غموض قصيدة معرض لأن يرتمي في حالة من الذعر لاتتفق أبدا مع ما ينبغي أن يتوافر في عملية التلقي الشعرى ؛ فهو بدلا من أن يبدأ كما هو الأفضل بإرهاف حسه يبلبل حواسه برغبته في أن يكون ذكياً ، وفي التنقيب العمّيق عن شئ ما دون أن يتبين ما هو هذا الشئ ، أو هو يبلبل حواسه برغبته في ألا يخدعه الشاعر . وهناك ما يسمى بخوف الممثل على خشبة

المسرح ؛ ولكن مـا يعـانيه هؤلاء القـراء هو خـوف النظارة في المقاعـد الخلفيـة أو في القاعة . أما القارئ الأنضج ، الذى بلغ في هذه الأمـور قدراً كبيراً من الصفاء ، فلا يشغل نفسه بمحاولة فهم القصيدة ، أو على الأقل لايشغل نفسه بذلك وهو يقرؤها لأول مرة . وإنى لأعلم أن بعض الشعـر الذى أوثره بحبى لم أفـهمه من أول مـرة ، وبعضه الآخر لا أرانى على ثقة من أنى قد فهمته حتى الآن ، كشعر شكسبير مثلا . وأخيراً فهناك الصعوبة الناجمة عن ترك المؤلف شيئا اعتاد القارئ أن يجده حتى ليروح هذا الأخـيـر – فى غمـرة ارتبـاكـه – يتلمس الطريق باحـثًا عـمـا لا وجـود له ، ويربك ذهنه بالبحث عن نوع من « المعنى » ليس فى القصيدة ولم يود الشاعر أن يضمنه إياها .

إن الفائدة الأساسية لـ «معنى» القصيدة فى الأحوال العادية (لأنى أتحدث هنا مـرة أخرى عن بعض أنواع الشعـر وليس عنهـا كلها) هى إرضـاء عـادة من عـادات القارئ وإلهاء ذهنه وتهدئته في حين تعمل القصيدة عملها فيه ، كما أن اللص الذى نتخيله يحمل معه دائما قطعة من اللحم اللذيذ لكلب المنزل . وهذا موقف طبيعى أقره . ولكن أذهان الشعراء جميعا لا تعمل فى الاتجاه نفسه ؛ فبعضـهم ، إذ يفترض أن هناك عقولا كعقله ، يضيق ذرعا بهذا « المعنى » الذى يبدو له غير لازم ، ويرى إمكانات التعمق من خلال محو المعنى . ولست أؤكد أن هذا الموقف مثالى ، ولكنى أذكر فقط أنه يتعين علينا كتابة الشعر بالطريقة التى نستطيع أن نكتبه بها ، وأن نتلقاه بالطريقة التى نجده عليها . وقد يكون علة ذلك أنه فى بعض الأزمنة التى يمر بها المجتمع يكون الشكل المنطلق صوابا ، وفى أزمنة أخـرى يكون الشكل الأشـد تركيزاً هو الصـواب . وإنى لأومن بأنه لابد أن هناك كثيرين يحسون كما أحس بأن تأثير بعض شعراء القرن التاسع عشر العظام قد نال منه ضخامة إنتاجهم . فمن الآن – ابتغاء المتعة الصرف – يقرأ كل إنتاج وردزورث أو شلى أو حـتى كيتس أو بالتأكيد براوننج وسوينبرن وأغلب الشـعـراء الفـرنسـيين فى ذلك القـرن ؟ لست أؤمـن بحـال من الأحـوال أن « القـصـيـدة الطويلة » شئ مضى وانقضى ، ولكن لابد على الأقل أن يكون فى هذا الطول شئ أكثر مما يلوح أن أجدادنا كانوا يتطلبون . وعندنا أن أى شئ يمكن أن يعبر عنه بالجودة نفسـها ، شعـرا أو نثرا أجدر بأن يعبر عنه نثراً . وثمة قدر عظيم فى مـيدان المعنى ينتمى إلى النثر أكثر من انتمائه إلى الشـعـر . إن عقـيدة « الفن للفن » – وهى عقيدة خـاطئة يتحـدث النـاس عنها أكثـر مما يمارسـونـهـا – قـد كـانت تحـوى هذا الدافع الصادق وراءها: أعنى أنها تبرهن على خطأ الشاعر حين يحاول أن يقوم بمهام غيره . ولكن الشعر يستطيع أن يتعلم من النثر قـدر مـا يستطيع أن يتعلم من سـائر أنواع الشعـر . وأظـن أن تداخل النـثر والشـعـر – كتداخل اللغـات – من شروط الحيوية فى الأدب .

ونعود إلى مسألة الغموض : إننا إذا استثنينا كل ما ينبغي استثناؤه ، وأقررنا باحتمال وجود شعراء « يتّسمون بالصعوبة » أضال قامة لابد أن يظل جمهورهم ، على الدوام ، صغيراً ، أعتقد أن الشاعر يفضل ، كما هو طبيعي ، أن يكتب لأكبر عدد ممكن من الناس وأكثرهم تنوعا بقدر المستطاع ، وأن أنصاف المتعلمين والمتعلمين تعليماً سيئاً هم الذين يقفون في طريقه أكثر مما يفعل غير المتعلمين . وأنا شخصياً أفضل أن يكون جمهوري ممن لايعرفون القراءة ولا الكتابة[١] . فأكثر أنواع الشعر نفعا من الناحية الاجتماعية ، هو ذلك الذي يتمكن من أن ينفذ إلى كل سبل الإرضاء الحالية لذوق الجماهير ، وهي سبل ربما كانت من علامات التفكك الاجتماعي . وعندي أن الوسيط المثالي للشعر ، وأكثر الوسائل مباشرة لتحقيق «فائدة» الشعر الاجتماعي هو المسرح . إن أي مسرحية لشكسبير تنطوي على مستويات متعددة من الدلالة ؛ فهناك لأبسط المشاهدين العقدة ؛ وهناك لمن هم أميل إلى الأدب الكلمات والصياغة ؛ وهناك لمن هم أرهف أذنا الإيقاع ، وهناك للنظارة الذين هم على قدر أعظم من الحساسية والفهم معنى يكشف عن ذاته تدريجياً . ولست أعتقد أن تصنيف النظارة واضح المعالم إلى هذا الحد ، وإنما الأحرى أن يقال إن حساسية كل مشاهد تتأثر بهذه العناصر كلها في آن واحد ، وإن كان ذلك مع اختلاف في درجات الوعي . والمشاهد لايشعر بالضيق عند أي من هذه المستويات من وجود ما لا يفهمه ، أو من وجود ما لا يثير اهتمامه . وأستطيع أن أضع معناي في صيغة أوضح قليلا بأن أورد مثالا بسيطا . لقد صممت ذات مرة ، ووضعت مسودة مشهدين من مسرحية شعرية . وكان هدفي هو أن أخلق شخصية واحدة تكون حساسيتها وذكاؤها على مستوى أكثر النظارة حساسية وذكاء ، وتكون أحاديثها موجهة إليهم بقدر ما هي موجهة إلى سائر الشخصيات في المسرحية - أو بالأحرى تكون موجهة إلى هذا الجانب الأخير ، المفروض فيه أنه مادي حرفي الذهن ، عاجز عن الرؤيا ، يعي أن الجمهور يسترق السمع إليه . وكان ينبغي أن يكون ثمة تفاهم بين هذا البطل وعدد صغير من النظارة ، على حين يشارك بقية النظارة سائر شخصيات المسرحية استجاباتها . وربما كان هذا كله متعمّدا أكثر مما ينبغي ، ولكن على المرء أن يجرب ما وسعه ذلك .

إن كل شاعر ، فيما إخال ، خليق بأن يرغب في أن يتمكن من الاعتقاد بأن له فائدة اجتماعية مباشرة من نوع ما . ولست أعني بهذا - كما آمل أن أكون قد أوضحت - أنه يجمل به أن يتدخل في شئون عالم اللاهوت أو الواعظ أو عالم

(١) عن موضوع التعليم هناك بعض الملاحظات المفيدة في كتاب لورنس «فانتازيا اللاشعور» .

الاقتصاد أو عالم الاجتماع أو أى شخص آخر ، أو أنه يجمل به أن يفعل أى شئ غير كتابة الشعر ؛ الشعر الذى لايُعرف بمصطلح شئ آخر . إنه خليق بأن يرغب فى أن يكون ضربا من المسلى الشعبى ، وأن يتمكن من أن يجتر أفكاره الخاصة من وراء قناع مأسوى أو ملهوى . إنه خليق بأن يرغب فى أن ينقل مباهج الشعر لا إلى جمهور أكبر فحسب ، بل إلى مجموعات أكبر كذلك من الناس بصورة جماعية . والمسرح هو خير مكان لأداء هذا . ربما يكون هناك ، فيما يخال المرء ، بعض الاشباع فى إثارة هذه المتعة الجماعية لتقدم تعويضا فوريا عن آلام تحويل الدم إلى حبر . أما والأمور على ما هى عليه ، ولما كان لابد لها من أن تظل كذلك على الدوام - أساسا - فإن الشعر ليس وظيفة حياة ، وإنما هو لعبة ؛ فما من شاعر أمين يستطيع أن يشعر بأنه واثق تمام الثقة من أن ما كتبه ذو قيمة باقية على الزمن ؛ لأنه ربما يكون قد بدّد وقته وشوش حياته مقابل لاشئ . وعلى هذا فإنه يكون من الأفضل أن يظفر على الأقل بالرضاء الناجم عن أن يكون له دور يلعبه فى المجتمع ، فى مثل قيمة دور ممثل صالات الموسيقى الهزلى . أضف إلى ذلك أن المسرح ، بالمتطلبات الفنية التى يتطلبها ، وبالحدود التى يفرضها على المؤلف ، وذلك بالتزامه بأن يحافظ ، على مدى مدة محددة من الزمن ، على اهتمام مجموعة كبيرة من الناس غير مستعدة ، وليست نافذة الإدراك تماماً ، وبمشاكله التى يتعين دائما حلها ، فيه ما يكفى لأن يجعل عقل الشاعر الواعى مشغولا انشغالا كاملا ، كما يكون عقل الرسام مشغولا بمعالجة أدواته . ولو أمكن للمؤلف ، بالإضافة إلى المحافظة على اهتمام جمع من الناس طوال تلك المدة ، أن يكتب مسرحية هى شعر حقيقى لكان ذلك أفضل .

ولم أحاول أن أقدم أى تعريف للشعر ؛ لأنى لا أستطيع أن أفكر فى أى تعريف لايفترض أن القارئ يعرف ماهية الشعر مقدماً ، أو لا يزيف بما يتركه أكثر مما يمكنه احتواؤه . وأجرؤ على القول بأن الشعر يبدأ بهمجى يقرع طبلة فى غابة ، وهو يظل محتفظاً بهذا العنصر الأساس من القرع والإيقاع . ويستطيع المرء - إذا أسرف فى الخيال - أن يقول إن الشاعر أقدم من سائر الكائنات الإنسانية . ولكنى لا أود أن أغرى بأن أنهى حديثى بهذا النوع من الصور المنمقة . والأحرى أنى قد ألححت على تنوع الشعر ؛ وهو تنوع بالغ الضخامة إلى الحد الذى تلوح معه كل الأنواع غير مشتركة فى شئ عدا إيقاع النظم بدلا من إيقاع النثر ؛ وهذا لايخبرك بالكثير عن كل الشعر . بدهى أن الشعر لاينبغى تعريفه باستخداماته ؛ فهو إذا احتفل بمناسبة عامة أو بمهرجان ، أو زين طقساً دينيا ، أو سلى جمعا ، كان ذلك أفضل . وهو قد يحدث

ثورات فى الحساسية من النوع الذى نحتاج إليه بين حين وآخر ، وقد يساعد على كسر أنماط الإدراك والتقييم التقليدية التى تتشكل دائما ، ويجعل الناس يرون العالم رؤية جديدة ، أو يرون جزءاً جديداً منه ، وقد يجعلنا من حين لآخر أشد وعياً بعض الشئ بتلك المشاعر الأعمق غوراً ، التى لا إسم لها ، والتى تشكل الطبقة السفلية لوجودنا ، والتى قلما ننفذ إليها ، لأن حيواتنا هى فى أغلب الأحيان بمثابة روغان دائم من أنفسنا ، وروغان من العالم المرئى والمحسوس . غير أن القول بهذا كله لايعدو أن يكون قولا بما تعرفونه سلفا ، إذا كنتم قد شعرتم بالشعر ، وفكرتم فى مشاعركم . وإنى لأخشى أن أكون ، طوال هذه المحاضرات ، قد تعديت فعلا الحدود التى يدلنى قليل من المعرفة بالنفس على أنها حدى الملائم . ولئن كان الأمر ، كما لاحظ چيمز تومسون ، هو أن « الشفاه لاتغنى إلا حين تعجز عن التقبيل » ، فلربما كان الشعراء أيضا لايتحدثون إلا حين يعجزون عن التغنى . وإنى لراضٍ بأن أقف بحديثى النظرى عن الشعر عند هذه النقطة ؛ فإن شبح كولردچ الحزين يومئ إلى من بين الظلال .

كتاب

« وراء آلهة غريبة »

(١٩٣٤)

وراء آلهة غريبة

كتاب تمهيدى فى الهرطقة الحديثة

محاضرات بيج باربور

بجامعة ڤرچينيا

١٩٣٣

وإذ تدخل ، فكر فى هذه الأمور

فإذا وجدتنى كاذبا

قل إنى أفتقر إلى البصيرة

– أوديب ملكا ، السطور ٤٦٠ – ٤٦٢

إلـى آلفـرد وآدا شـيفـلد

Das Chaos in der 'Literatur', die mit vagen Grenzen zwar, aber immer noch deutlicher ein Gebiet für sich ist, sie, die in gesunden Zeiten ein relativ reiner, gefälliger Spiegel aller herschenden Dinge und Undinge ist, in Kran ken, chaotischen ein selber trüber all der trüben Dinge und Ideen, die es gibt, ist zur cloaca maxima geworden. Jegliche Unordnung im Humanen, im Menschen selber-ich sprach von dem dreifachen Gesichtspunkt, unter dem sie betrachtet werden kann, dem Primat der Lust, dem Primat der Sentimentalität, dem Primat der technischen Intelligenz-an Stelle der einzig wahren hierarchischen Ordnung, des Primates des Geistes und des Spiritualen- jegliche Unordnung findet ihr relativ klares oder meist selber noch neuerlich verzerrtes Bild in der Literatur dieser Tage.

- THEODOR HAECKER : Was ist der Mensch? p. 65.

«إن العماء – وإن كنت أعترف بأنه زاوية نظر مازال تعريفها غامضا – يجنح على نحو متزايد إلى أن يطبع الأدب بمنظوره الفريد ؛ وفى عصور أصح من عصرنا ، كان الأدب بحيث يقدم مرآة عزيزة مبهجة تستطيع أن تفرق بين ماله معنى وما لا يعنى شيئا . أما فى مجتمعنا العليل المخلوع الأوصال فقد غدا مرآة غائمة لأكثر القيم والأفكار اختلاطا ، وغدا مثل مجارى روما القديمة . إن كل عكس للقيم الصادقة لدى الإنسانية ولدى الأفراد – وأنا إنما أتحدث عن وجهة النظر الثلاثية الأطراف حيث نستطيع أن نرى أولوية تعطى للرغبة ، وللعاطفية المسرفة ، وللذكاء التقنى ، بدلا من الهرمية الوحيدة الصادقة للقيم ، حيث يأخذ العقل والروح بالزمام – أقول إن كل عكس للقيم الصادقة يجد صورته الواضحة أو – فى أكثر الأحيان – صورته المحرفة فى أدب عصرنا » .

ثيودور هيكر – ما الإنسان ؟ – ص ٦٥ .

تصدير

إن العالم الحديث يحط Le monde moderne avilit . وهو أيضا يضيق النظرة ويستطيع أيضا أن يفسد .

لم أضطلع بالمحاضرات الثلاث التالية على انها تدريبات فى النقد الأدبى . ولئن أصر القارئ على اعتبارها كذلك فإنى أود أن أحتاط من سوء الفهم إلى أبعد حد مستطاع . ليس المراد بهذه المحاضرات أن تقدم ، حتى فى أكثر الصور اختصارا ، آرائى فى عمل الكتاب المعاصرين : وإنما هى معنية بأفكار معينة لجأت ، على سبيل التمثيل لها ، إلى عمل بعض من الكتاب المحدثين القلائل الذين أجدنى على معرفة بعملهم . ولست معنيا فى المحل الأول لا بأهميتهم المطلقة ولا بأهميتهم من حيث نسبة بعضهم إلى بعض . وثمة كتاب آخرون – كان ينبغى إدراجهم فى أى مسح أدبى لعصرنا – لم يذكروا أو لم يذكروا إلا لماما ، لأنهم لايقدمون تمثيلا موفقا لدعواى ، أو لأنهم استثناءات نادرة منها ؛ أو لأنى لا أعرف عملهم . وإنى لعلى ثقة من أن أولئك الذين ناقشتهم هم من بين أحسن الكتاب . وبالنسبة لغرضى لم تكن هناك فائدة من ذكر كتاب الدرجة الثانية . وعلى ذلك فإن المدى الذى نقدت به الكتاب الذين وجدت أسماؤهم لها مكانا هنا يصلح مقياسا من نوع ما لاحترامى لهم . وأجرؤ على القول بأن بوسع الناقد المحايد أن يجد فى كتاباتى عرقا من الخطأ يعادل ما وجدت فى أعمالهم غنى . ولئن كان مثل هذا الخطأ موجوداً ، إنه ليحتمل أن أكون آخر شخص يمكنه أن يراه . ولكن وجوده واكتشافه لايدينان ما أقوله هنا بأكثر مما كان غيابه خليقا أن يؤكده . ثمة ولا ريب شئ من حب الاستطلاع لمعرفة رأى أى كاتب فى معاصريه : وهو استطلاع أقل صلة بالنقد الأدبى منه بالقيل والقال فى الأدب . وآمل أن يخيب ظن القارئ الذى يتناول هذه المقالة متوقعاً ذلك . فلست على يقين من قدرتى على نقد معاصرى كفنانين . ولم أعتل منصة هذه المحاضرات إلا فى دور الأخلاقى .

لم أحاول أن أخفى – وإنما سرنى بالأحرى أن أذكر القارئ – أن هذه محاضرات ، وإنها ألفت بهدف التوصيل الشفوى إلى جمهور معين . إن ماتتطلبه المؤسسة هو أن تنشر المحاضرات ، لاأن يكتب كتاب فيما بعد عن نفس الموضوع . وإن المحاضرة التى تؤلف للمنصة لايمكن تحويلها إلى أى شئ آخر . ويسرنى أن يستبقى القارئ هذا فى ذهنه عندما يجد أن بعض الأفكار قد طرحت دون وصف كامل لتاريخها أو أنشطتها ، وأن أفكاراً أخرى قد طرحت بصورة مطلقة ودون تحفظات .

وأنا أدرك أن تأكيدى لأيلولة التجديف إلى الزوال قد يكون ، على هذا النحو ، موضع لوم ، بيد أنى لو كنت نميت الدقائق والحدود التى تتجلى لذهن الباحث المسيحى لاحتجت على الأقل إلى حيز محاضرة كاملة . وما كان يعنينى أن أقوم به لايعدو أن أفسر أن تهمة التجديف لم تكن من التهم التى أرغب فى إيثارها إزاء الأدب الحديث .

قد يقال إنه ما من تجديف بوسعه أن يكون لفظيا خالصاً ، وقد يقال أيضا إن لمصطلح « تجديف » معنى أعمق يكون به بعض الكتاب المحدثين (ومن المحتمل أن أكون من بينهم) مذنبين على نحو خطير .

وفى مثل هذه المسائل ، كما فى كل شئ - ربما - لابد لى من أن أعتمد على بعض حسن النية من جانب القارئ . لست أود أن أعظ المهتدين وحدهم ، وإنما فى المحل الأول أولئك الذين ، إذ لم يسبق لهم قط أن طبقوا أصولا معنوية على الأدب صراحة - بل ربما كانوا يؤمنون ، بضمير حى أنه لا يجمل بهم أن يطبقوها بهذه الطريقة على « الأعمال الفنية » - يمكن ، فيما يحتمل ، أن يهتدوا . ولست أحتج أو أستدل أو أدخل فى جدال مع الذين آراؤهم مناهضة ، جذرياً ، للآراء التى من نوع آرائى . يلوح لى ، فى عصرنا ، أن الجدال حول المسائل الجذرية حقيقة عقيم . فهو لايمكن أن يمارس على نحو مفيد إلا حيث يوجد فهم مشترك . وإنه لبتطلب افتراضات مشتركة وربما كانت الافتراضات التى لا تعدوأن تكون مشعوراً بها أهم من تلك التى يمكن صياغتها وإن الحدة التى تصحب كثيرا من النقاش لعلامة على اختلافات هى من الضخامة إلى الحد الذى لايوجد معه ما يناقش فيه . وإنا لنخبر اختلافات عميقة مع بعض معاصرينا إلى الحد الذى يكون أقرب موازٍ له هو الاختلاف بين عقلية فترة من الزمن وفترة أخرى . ففى مجتمع كمجتمعنا ، نخرت فيه ديدان اللبرالية ، يكون الشئ الوحيد الممكن للشخص ذى المعتقدات القوية هو أن يقرر وجهة نظره ، ويدع الأمر عند ذلك .

وإنى لأود أن أعبر عن شكرى للأستاذ ولبرنلسون ، ولجنة محاضرات بيج باربور ، وأعضاء كلية جامعة ڤرچينيا ، ممن أعانوا على جعل زيارتى لڤرچينيا ذكرى مبهجة جداً ، ولمضيفى الأستاذ سكوت بوكانان وزوجته ، وللأستاذ بوكانان على أحاديث واقتراحات نشأت هذه المحاضرات منها ، وللموقر م . سى . دارسى (من جمعية يسوع) ، ولستر ف .ف . مورلى على نقداتهما . ويسرنى أن أفكر فى أن هذه المحاضرات قد ألقيت فى إحدى المؤسسات التعليمية الأمريكية الأقدم والأصغر والأكثر تهذيباً ، واحدة من تلك التى يلوح أن بعض آثار التعليم التقليدى مازالت باقية فيها .

ربما كنت مخطئا ؛ ولكنى إذا لم أكن كذلك أتمنى أن أتمكن من تشجيع مثل هذه المؤسسات على المحافظة على اتصالاتها بالماضى ، لأنها - إن فعلت - إنما تحافظ بذلك على اتصالاتها بأى مستقبل جدير أن يتصل به .

ت . س . إ

لندن ، يناير ١٩٣٤

وراء آلهة غريبة

- ١ -

منذ بضع سنوات خلت كتبت مقالة عنوانها «التقاليد والموهبة الفردية» . وأثناء السنوات الخمس عشرة التالية ، اكتشفت أو وجه نظرى إلى بعض ما اشتملت عليه من صياغة غير مرضية وقياس تمثيلي واحد ، على الأقل ، أكثر من أن يكون مجرد مجلبة للشك . بيد أنى لاأدحض ما كتبت فى تلك المقالة أكثر مما يجمل بى أن أتوقعه بعد مرور مثل هذه الفترة من الزمن . طبيعى أن المشكلة لاتبدو لى من البساطة بالقدر الذى بدت عليه آنذاك ، ولا أنا بالذى يسعنى أن أعالجها الآن على أنها مشكلة أدبية صرف . إن ما أنوى أن أحاوله في هذه المحاضرات الثلاث هو أن أرسم خطوط المسألة كما أتصورها الآن .

وقد لاح لى أن من الملائم أن أنتهز هذه الفرصة، فرصة زيارتى الأولى لڤرچينيا ، كى أعيد صياغة موقفى . إن لديكم هنا - على ما أتخيل - ذكرى ما على الأقل لـ « تقليد » كاد تدفق السكان الأجانب يمحوه فى بعض أجزاء من الشمال ، ولم يوطد أقدامه قط فى الغرب : رغم أنه ليس لنا أن نتوقع من أى تقليد هنا ، أكثر مما هو الشأن فى أى مكان آخر ، أن يوجد فى حالة نمو صحى ومزدهر . لقد اهتممت كثيراً - منذ نشر ، لبضع سنوات خلت ، كتاب عنوانه «سأتخذ موقفى» - بما يدعى أحيانا : الحركة الزراعية فى الجنوب ، وإنى لأتطلع إلى أى مزيد من تقريرات هذه الجماعة ذاتها من الكتاب . وهل لى أن أقول إن انطباعاتى الأولى - والسطحية بلاشك - عن بلدكم - وأنا هنا أتحدث كأحد أبناء نيو إنجلند - قد دعمت شعورى بالتعاطف مع أولئك الكتاب : فمن المؤكد أنه لايسع من يعبر البوتوماك لأول مرة ، إلا أن تدهشه فروق هى من الضخامة إلى الحد الذى لايمكن معه لزوالها إلا أن يعنى موت كلا الثقافتين . وقد أفضى بى سابقا إلى أن أتساءل - عند سفرى من بوسطن إلى نيويورك - ترى عند أى نقطة تكف كونتكت عن أن تكون من ولايات نيو إنجلند ، وتتحول إلى إحدى ضواحى نيويورك ؟ ولكن العبور إلى ڤرچينيا خبرة مؤكدة كالعبور من انجلترا إلى ويلز ، بل تكاد تعادل فى تحددها عبور القنال الإنجليزى . وإن الاختلافات هنا - رغم عدم وجود اختلاف فى اللغة أو الجنس يدعمها - قد عاشت رغم الضغط الهائل ، يريد لينحو بها منحى الرتابة الذى مارسه التوسع الصناعى فى الجزء

الأخير من القرن التاسع عشر والجزء الأول من القرن العشرين . من المحقق أن الحرب الأهلية كانت أكبر كارثة فى التاريخ الأمريكى بأكمله . ويعادل ذلك يقينا أنها كارثة لم يشف منها البلد قط ، ولعله لن يفعل . فنحن دائما على استعداد أكثر مما ينبغى لأن نفترض أن الآثار الطيبة للحرب ، إن وجدت ، تبقى على نحو دائم على حين أن الآثار السيئة يمحوها الزمن . ومع ذلك إخال أن فرص إعادة إقامة ثقافة محلية ربما كانت أفضل هنا منها فى نيو إنجلند . فأنتم أبعد عن نيويورك . وقد كنتم أقل تعرضا للتصنيع وللغزو من جانب الأجناس الأجنبية ، كما أن تربتكم أغنى .

إن مشاعرى المحلية قد حركها ، على نحو محزن جدا ، أول نظرة لى إلى نيو إنجلند ، عند وصولى من مونتريال ، وسفرى طوال اليوم عبر إقليم ڤيرمونت الجديب الجميل . لقد كانت هذه التلال ذات يوم ، فيما أظن ، مغطاة بغابة بدائية ، ولكن الغابة أزيلت لتصير مراعى لأغنام المستوطنين الإنجليز ، والآن قد اختفت الأغنام ، وأغلب سلالة أولئك المستوطنين ، وظهرت غابة جديدة تتوقد بالمجد الكئيب لأشجار القيقب والزان والبتولا ، فى شهر أكتوبر ، متناثرة بين النباتات دائمة الخضرة ، ويعد هذا الموكب من برية قرمزية وذهبية وأرجوانية تنحدر إلى البلدان نصف الميتة ، ذات الطواحين ، جنوبى نيوها مبشير ومساشوستس . ليست الأراضى الأشد خصبا ، أو الأحسن مناخاً ، هى - بالضرورة - التى تلوح لى أسعد أرض ، وإنما هى التى نجد فيها أن نضالا طويلا من أجل التكيف بين الإنسان وبيئته قد أبرز أفضل صفات الاثنين ، والتى صاغت فيها أجيال متعددة من جنس واحد المنظر الطبيعى ، وعدل فيها المنظر الطبيعى - بدوره - الجنس بما يلائم طابعه . وقد لاحت لى جبال نيو إنجلند برهانا على نجاح إنسانى هو من الضآلة والعرضية إلى حد لاح معه أبعث على اليأس من الصحراء .

وأنا أعلم حق العلم أن هدف « الزراعيين الجدد » فى الجنوب سيوصف بأنه كيخوتى ، وإنه وقفة بلا أمل إلى جانب قضية خسرت قبل أن يولدوا بزمن طويل . وسيقال إن تيار الجبرية الاقتصادية بأكمله ضدهم ، وإن الجبرية الاقتصادية اليوم إله نركع أمامه ونعبده بكل أنواع الموسيقى . وأعتقد أن هذه المسائل يمكن أن يقررها ، فى نهاية المطاف ، ما يريده الناس ، وأنه عندما تقبل الجمهرة أى شئ على أنه أمر مستحسن يمكن قلب القوانين الاقتصادية من أجل الوصول إليه ، وأنه لايهم فى الوقت الحاضر أن تكون أى إجراءات مطروحة عملية، قدر ما يهم أن يكون الهدف هدفاً طيباً، والبدائل غير محتملة . وثمة فى المرحلة الراهنة صعوبات أشد جدية تتعلق بإحياء تقليد

أو إقراره وطريقة للحياة ، مما يتطلب النظر فيه فوراً .

ليست التقاليد فقط ، أو حتى فى المحل الأول ، هى الحفاظ على معتقدات قطعية معينة . فهذه معتقدات قد صارت تتخذ شكلها الحى فى مجرى تشكل تقليد . إن ما أعنيه بالتقاليد إنما يتضمن كل تلك الأفعال والعادات والأعراف المعتادة من أكثر الطقوس دينية دلالة إلى طريقتنا المتعارف عليها فى تحية غريب ، مما يمثل رابطة الدم لـ « نفس الشعب الذى يعيش فى نفس المكان » . وهى تتضمن قدراً كبيراً مما يمكن تسميته **محرمات** : أما كون هـذه الكلمـة لاتسـتخدم في عصرنا إلا بمعنى انتقاصى فهو ، فى نظرى ، من الغرائب التى لها دلالة . ونحن عادة لا نعى هذه النقاط ، أو نعى أهميتها ، إلا بعد أن تبدأ في الإجداب ، كما أننا نفطن إلى أوراق الشجرة حينما تبدأ رياح الخريف فى إسقاطها – وعندما تتوقف ، منفصلة ، عن أن تكون حية . إن الطاقة قد تبدد ، عند تلك النقطة ، فى جهد جنونى لجمع الأوراق إذ تتساقط وإلصاقها بالأغصان : ولكن الشجرة السليمة هى التى تخرج أوراقاً جديدة ، أما الشجرة الجافة فينبغى قطعها . ونحن دائماً مهددون – فى تشبثنا بتقليد قديم أو محاولتنا إعادة إقرار تقليد ما – بأن نخلط بين الحيوى وغير الأساسى ، بين الحقيقى والعاطفى . أما ثانى خطر يتهددنا فهو أن نربط بين التقاليد وما لا يتحرك ، وأن ننظر إليها على أنها شئ معاد لكل تغير ، وأن نرمى إلى العودة إلى وضع سابق نتصور أنه قادر على البقاء دائما ، بدلا من أن نرمى إلى إيقاظ الحياة التى أنتجت ذلك الوضع فى زمنه .

ليس من المفيد لنا أن ننغمس فى موقف عاطفى من الماضى ، وذلك لشئ واحد . إنه حتى فى أفضل التقاليد الحية ثمة دائما خليط من الحسن والردئ ، وكثير مما يستحق النقد ، ولسبب آخر هو أن التقاليد ليست مسألة مشاعر فقط . ولانحن نستطيع آمنين ، دون فحص نقدى جداً ، أن ننقب بعناد فى بضع أفكار قطعية ، لأن ما هو اعتقاد صحى فى وقت من الأوقات قد يغدو – إلا أن يكون واحداً من الأشياء الأساسية القليلة – تحيزا ضاراً فى وقت آخر . كذلك لايجمل بنا أن نتعلق بالتقاليد على أنها سبيل لتأكيد تفوقنا على الشعوب الأقل منا حظاً . فالذى نستطيع أن نفعله هو أن نستخدم أذهاننا ، متذكرين أن تقليداً بلا ذكاء إنما هو أمر لايستحق الاحتفاظ به ، لكى نكتشف ما هى أفضل حياة لنا ، لا كتجريد سياسى وإنما كشعب معين فى مكان معين ، وما الجدير بأن يحتفظ به من الماضى ، وما الذى ينبغى رفضه ، وما الأوضاع ، فى نطاق قدرتنا على الإيجاد ، التى من شأنها أن تولد المجتمع الذى نرغب فيه . من الواضح أن الثبات ضرورى . ليس من المحتمل أن تنمى تقليداً إلا إذا كانت

بنية السكان ميسورة الحال نسبياً حيث هى ، بحيث لايوجد ما يدفعها أو يضغط عليها لأن تنتقل من مكانها . ينبغى أن يكون السكان متجانسين ، فحيث توجد ثقافتان أو أكثر فى نفس المكان يحتمل إما أن تكونا واعيتين بذواتهما على نحو عنيف ، أو أن يدخلهما غش ، كلتيهما[١] . والأهم من ذلك هو وحدة الخلفية الدينية . وإن أسباب العنصر والدين لتجتمع على جعل أى عدد كبير من اليهود أحرار الفكر أمراً غير مرغوب فيه . ينبغى أن يكون ثمة توازن أمثل بين الحضرى والريفى ، بين النمو الزراعى والصناعى . وإن روح التسامح الزائد عن الحد لما ينبغى أن يؤسف له . وينبغى أن نتذكر أيضا أنه - رغم كل وسيلة انتقال يمكن ابتداعها - لابد للمجتمع المحلى أن يكون دائما أبقى المجتمعات ، وأن مفهوم الأمة ليس بحال من الأحوال ثابتاً لايعروه تغير[٢] . إنه - إذا جاز القول - ليس سوى دائرة مذبذبة من الولاءات بين مركز الأسرة والمجتمع المحلى وهامش البشرية برمتها . وقوته وحجمه الجغرافى يعتمدان على شمولية طريقة حياة تحقق التناغم بين أجزاء ذات خصائص محلية متميزة وخاصة بها . وعندما لايغدو أكثر من آلة متمركزة فإنه قد يؤثر فى بعض أجزائه تأثيراً معوقاً ، أو ما تعتقد هذه الأجزاء أنه معوق ، ونجد الحركات الإقليمية التى ظهرت فى السنوات الأخيرة . إنما من قوانين الطبيعة أن الوطنية المحلية ، عندما تمثل تقليداً وثقافة متميزين ، تكون لها الأولوية على وطنية قومية أكثر تجريداً . ويخلق بهذه الملحوظة أن تكون أشد ثقلا إذ ينطق بها يانكى .

حتى الآن لم أتفوه إلا ببضع عقائد نماها جميعاً كتاب آخرون[٣] . ولست أنوى أن أتعدى على ميادينهم . لقد أردت ببساطة أن أشير إلى ما يوحى إلى به مصطلح

(١) وإلا فقد تحصل على نظام **طبق** ، يقوم على تمييزات أصلية على أساس العنصر ، كما فى الهند : وهذه مسألة بالغة الاختلاف عن **الطبقات** التى تفترض مسبقاً تجانساً فى العنصر ومساواة جذرية . بيد أن الطبقات الاجتماعية ، باعتبارها متميزة عن الطبقات الاقتصادية ، لايكاد يكون لها وجود اليوم .

(٢) «لكى نضع العمل الافتدائى للإيمان المسيحى - فى نطاق الشئون الاجتماعية - فى مهاده الملائم ، يلزم أن يتضح فى أذهاننا ، منذ البداية ، أن الوعى بـ « الأمة » باعتبارها الوحدة الاجتماعية خبرة بالغة الحداثة والعرضية . وهو ينتمى إلى فترة تاريخية محدودة ، ويرتبط بأحداث محددة بعينها ، ونظريات فى المجتمع ، واتجاهات إزاء الحياة ككل » ف . ا . ديمانت ، **الله والإنسان والمجتمع** ، ص ١٤٦ .

(٣) ومهما يكن من أمر فإنى لا أود أن أجعل أيا منهم مسئولا عن آرائى ، أو عن أى آراء قد يجدها القارئ مجلبة للضيق . وفى ذهنى مستر تشسترتن ومذهبه فى « التوزيعية » ومستر كرستوفر دوسون (**صنع أوربا**) ومستر ديمانت ومستر م . ب . ركيت وزملاؤهم . فى ذهنى أيضاً آراء مستر آلن تيت وأصدقائه كما تتجلى فى كتاب **سأتخذ موقفى** وآراء عديد من القوميين الاسكتلنديين .

التقاليد قبل أن أتقدم إلى ربطه بمفهوم **السنة** ، وهو ما يلوح لى أشد جذرية (وكذلك الخروج على السنة ، الذى سأستخدم أيضا فى وصفه كلمة **هرطقة**) من كلمتى **كلاسية** و**رومانتيكية** اللتين كثيراً ما تستخدمان .

وكما أننا نستخدم مصطلح « تقليد » لكى يشمل أكثر من « معتقدات دينية تقليدية » فإنى أضفى هنا على مصطلح « سنة » شمولا مشابها . ورغم أنى أعتقد ، بطبيعة الحال ، أن التقليد الصائب لنا ينبغى أن يكون أيضاً تقليداً مسيحياً ، وأن السنة عموما تتضمن السنة المسيحية فإنى لا أنوى أن أنتهى بهذه السلسلة من المحاضرات إلى نتيجة لاهوتية . إن العلاقة بين التقليد والسنة فى الماضى واضحة بما فيه الكفاية ، كما هو واضح أيضا الاختلاف الكبير الذى قد يقوم بين مسيحى سنى وعضو فى حزب التورى (المحافظين) . بيد أن المحافظة - على قدر ما وجدت ، وعلى قدر ما كانت ذكية ، وليست مجرد اسم للسياسة الحزبية التى تعيش من اليد إلى الفم - قد ارتبطت بالدفاع عن التقاليد ، مثاليا إن لم يكن فعلا ، فى أكثر الأحيان . ومن ناحية أخرى قد كان هناك قطعاً ، منذ مائة عام خلت ، علاقة بين الليبرالية التى هاجمت الكنيسة والليبرالية التى ظهرت فى السياسة . وحسب ما يقوله معاصر لنا ، هو وليم بامر ، فإن الجماعة الأولى من اللبراليين :

« كانت تواقة إلى أن تمحو من كتاب الصلاة الاعتقاد بالأناجيل المقدسة ، وقوانين الإيمان ، والتكفير ، وعبادة المسيح . ودعت إلى قبول الموحدين المعطلين على أنهم رفاق فى الإيمان . إنهم يريدون أن ينزعوا أحشاء كتاب الصلاة ، ويردوا البنود إلى كتاب صيغ دينية ربوبى ، ويقضوا على كل خضوع أو تمسك بكتب الصيغ الدينية ، ويردوا الدين إلى حالة فوضى وتفكك . وقد كانت هذه الأفكار واسعة الانتشار . ودوفع عنها فى منشورات لاحصر لها ، وتلقاها بشراهة جمهور ديمقراطى لاتفكير لديه ... والمسيحية ، كما وجدت لثمانية عشر قرنا ، لم تكن ممثلة فى هذا الاضطراب . »[١] .

وإنه ليحسن بنا أن نتذكر أن هذا النوع من الليبرالية كان مزدهراً منذ قرن مضى ، ويحسن بنا أيضا أن نتذكر أنه مازال يزدهر . ومنذ شهور ليست بعيدة قرأت مقالة لكاهن لبرالى بارز احتفظت منها بالجملة التالية :

«ثمة الآن - فى متناول أيدينا - جهاز ، وإن لم يكن بمقدوره اكتشاف الحقيقة ، فإنه كفء تماماً لأن يعرف ويقضى على بنية الخطأ غير المتناسبة التى وجدت لها

(١) وردت فى **الكاثوليكية الشمالية** ، ص ٩ .

مستقراً فى عقائدنا وقواعدنا. إن عدم الصدق من حيث الوقائع ، والاستنتاج المغلوط ، يمحيان بثبات من البنية الوراثية للإيمان الدينى وممارسة الأخلاق » .

وكيلا أقصر أمثلتى على اللاهوت سأورد من ممارس لبرالى آخر معاصر ، هو ناقد أدبى هذه المرة :

« إن كثيراً من شعراء عصرنا وكتابه المسرحيين ، إذ أعانهم التحليل النفسى الذى زودهم بأسلحة جديدة ، قد نقبوا فى أغوار أكثر المركبات البشرية التواء ، كاشفين عنها بمشرط جراح ، أكثر منهم بمشرط فيلسوف » .

وعند هذه النقطة قد يحسن بى أن أستبق سوء فهم ممكنا . ففى تطبيقى معيار السنة على الأدب المعاصر سيكون توكيدى منصباً على معناه الجمعي أكثر من انصبابه على معناه الإحصائى . إن الإدراك السطحى للمصطلح قد يوحى بافتراض مؤداه أن كل ما هو جدير بأن يقال قد قيل ، وأن صور التعبير الممكنة قد اكتشفت جميعا وطورت ، افتراض أن جدة الشكل والمادة ينبغي دائما أن ينتقص من شأنها . إن ما هو موضع اعتراض ، من وجهة النظر التى اصطنعتها ، ليس الجدة أو الأصالة فى ذاتهما ، وإنما تمجيدهما لأجل ذاتهما . إن انشغال الفنان بالأصالة يمكن بالتأكيد أن يعد أمراً سلبياً إلى حد كبير . فهو لايريد إلا أن يتحاشى قول ما سبق قوله على أحسن نحو مستطاع . بيد أنى لست معنياً هنا بالمعايير والمثل العليا والقواعد التى يجمل بالفنان أو الكاتب أن يضعها نصب عينيه ، وإنما بالطريقة التى يجمل بالقارئ أن يتلقى بها عمله ، لا بانحرافات الكتاب وإنما بانحرافات القراء والنقاد . فتأكيدك أن عملا من الأعمال « أصيل » ينبغى أن يكون مديحا بالغ التواضع : فهو لاينبغى أن يعنى أكثر من القول بأن العمل ليس جديراً ، على نحو واضح ، بالاهمال . من الممكن أن نقسم الأدب المعاصر ، على نحو ملائم ، كما يلى . هناك أولا ذلك الذى يحاول أن يؤدى ما قد أدى بالفعل على نحو مثالى ، وهذا النوع الزائد عن الحاجة من الكتابة هو الذى يشيع تطبيق كلمة «تقليدى» عليه : أو بالأحرى **إساءة** تطبيقها ، لأن الكلمة ذاتها تتضمن حركة . إن التقاليد لايمكن أن تعنى أن نقف فى مكاننا ساكنين . بديهى أنه ما من كاتب يعترف لنفسه قط بأنه لاأصالة لديه ، بيد أن الحقيقة الماثلة فى أن كاتباً من الكتاب يمكن أن يقنع باستخدام مصطلح سالفيه بالضبط تدعو بشدة إلى الشك فيه . فأنت لاتستطيع أن تكتب هجاء بأبيات پوپ أو مقطوعات بيرون . والنوع الثانى من الكتابة المعاصرة يرمى إلى جدة مبالغ فيها ، جدة هى عادة من النوع الهين الشأن ، وتخفى عن القارئ الذى تعوزه القدرة النقدية ابتذالا أساسيا ، ولو أنك فحصت أعمال

آى مبتكر عظيم بترتيبها التاريخى لكان لك أن تتوقع أن تجد أن صاحبها قد دفعته - خطوة خطوة- فى ابتكاراته ضرورة داخلية ، وأن جدة الشكل قد فرضتها عليه مادته أكثر مما سعى إليها عمدا . وإنه لمن الخير لنا أن نتذكر أيضا أن ما يمكن لأى كاتب واحد أن يسهم به فى ميدان « الأصالة » بالغ الضآلة بالتأكيد ، وكثيراً ما تكون علاقته ببنية كتاباته ضئيلة على نحو يدعو للرثاء .

أما عن ذلك العدد الصغير من الكتاب فى هذه الفترة ، أو فى أى فترة أخرى ممن يستحقون أن يحملوا على محمل الجد ، فإنى أبعد ما أكون عن أن أؤكد أن أيا منهم «سنى» كلية ، أو حتى أن من الملائم ترتيبهم حسب درجات السنة . فمن ناحية ليس من العدل أن نحكم على فرد بما لايمكن أن يكون فعلياً إلا فى مجتمع بأسره ، وإن أغلبنا لمهرطقون على نحو أو آخر . كذلك ليست المسئولية واقعة على الفرد كلية . أضف إلى ذلك أن الأمر الأساس فى أى هرطقة مهمة ليس ببساطة كونها مخطئة وإنما كونها مصيبة جزئيا . وإنه لما يميز المهرطقين الأكثر تشويقاً ، فى السياق الذى استخدم فيه هذا الاصطلاح ، أنهم يملكون إدراكاً ماضياً على نحو غير عادى أو استبصاراً عميقاً بجزء من الحقيقة ، وهو استبصار كثيراً ما يكون أهم من استنتاجات من يعرفون ما هو أكثر ولكن معرفتهم بأى شئ أقل مضاء . وعلى قدر ما يمكننا أن نعيد التوازن ، ونحدث التعويض بأنفسنا ، فقد نجد أمثال هؤلاء الكتاب على أكبر قدر من القيمة . ولئن قيمناهم كما يقيمون أنفسهم فسنتنكب سواء السبيل. وفى حالة الشئون الراهنة ، ومع درجة التعليم المنخفضة المنتظرة من الجمهور وكتاب المراجعات ، فإن احتمال أن نخطئ أكبر من احتمال أن نصيب . ينبغى أن نتذكر أيضا أن الهرطقة معرضة لأن تكون ذات بساطة مغرية ، وأن تتوسل توسلا مباشراً ومغرياً إلى العقل والوجدان ، وأن تكون أكثر إقناعاً ،كلية ، من الحقيقة . وسيلاحظ أن مقابلتى بين الهرطقة والسنة تشبه من بعض النواحى المقابلة الأشيع بين الرومانسية والكلاسيكية . وأود أن أؤكد هذا التوازى ، توقيا من حمله إلى أبعد مما ينبغى . وأود على أية حال أن أقول إن الرومانسية والكلاسيكية ليستا مسائل يستطيع الكتاب الخلاقون أن يأبهوا لهما كثيراً ، أو أن يشغلوا أنفسهم بها ، كقاعدة ، من الناحية العملية كثيراً . من الحق أن الكتاب ، من زمن إلى زمن ، قد سموا أنفسهم « رومانتيكيين » أو «كلاسيكيين» كما أنهم من زمن إلى زمن قد تجمعوا معاً تحت أسماء أخرى . وهذه الأسماء ، التى تطلقها جماعات الكتاب والفنانين على نفسها ، مبعث بهجة لأساتذة الأدب ومؤرخيه ، ولكنها لاينبغى أن تُحمل على محمل الجد أكثر من اللازم ، فقيمتها الرئيسية مؤقتة وسياسية ، وهى ، ببساطة ، المساعدة على جعل الكتاب معروفين لجمهور عصرهم .

وإنى لأشك فيما إذا كان هناك أى شاعر قد ألحق بنفسه شيئا غير الضرر بمحاولته أن يكتب كـ « رومانتيكى » أو كـ « كلاسيكى » . فليس هناك كاتب عاقل يستطيع ، فى قلب شئ يحاول أن يكتبه ،أن يتوقف ليتأمل ما إذا كان هذا الشئ سيكون رومانسياً أو عكس ذلك . ففي لحظة الكتابة يكون المرء هو ما هو ، وإن دمار حياة كاملة ، أو كون المرء قد وُلد فى مجتمع غير مستقر ، لمما لايمكن إصلاحه فى لحظة الإنشاء . والخطر الماثل فى استخدام مصطلحات كـ « رومانتيكى » و «كلاسيكى» – وليس هذا ، على أية حال ، إذنا لنا باجتناب استخدامها – لاينبع من الخلط الذى يتسبب فيه من يستخدمون هذه الاصطلاحات عن عملهم ، قدر ما ينبع من النقلات الحتمية لمعناها فى السياق . فنحن لا نعنى نفس الشئ تماماً عندما نتحدث عن كاتب قائلين إنه رومانتيكى ، مثلما يكون الشأن عندما نتحدث عن فترة أدبية قائلين إنها رومانتيكية . أضف إلى ذلك أنه قد تكون فى أذهاننا ، فى أى مناسبة خاصة ، فضائل أو رذائل معينة ، ترتبط عدلا – إن قليلا أو كثيراً – بمصطلح أو آخر ، وإنه لمن المشكوك فيه أن يكون ثمة أى حصيلة كلية للفضائل أو الرذائل التى يمكن أن تنحل على أى من الفئتين . وعلى ذلك فإن فرص سوء الفهم المنهجى ، والجدل العقيم ، تكاد تكون مثالية . ومناقشة الموضوع يوجهها عادة انفعال الهوى والتحيز أكثر مما يوجهها العقل . وأخيراً – وهذه أهم النقاط – فإن الاختلافات التى يمثلها هذان المصطلحان ليست من النوع الذى يمكن أن يقتصر على سياق أدبى صرف . فإنك باستخدامك لها إنما تستقدم كل القيم الإنسانية فى نهاية المطاف، وطبقاً لخططك الخاصة فى التقييم . فالكلاسيكى المتطرف يحتمل أن يكون فردياً متطرفاً ، كإرفنج بابت الراحل ، بحيث يجمل بالمرء أن يحترس عند استخدامه مثل هذه المصطلحات من التطرف .

وعندما نقسر مثل هذا المصطلح على دقة لاقبل له بها يحتمل أن تقع ألوان من الخلط . من هذا القبيل ، مثلا ، الربط أحيانا بين الكلاسيكية والكاثوليكية . من الممكن لإنسان أن يتمسك بهما كليهما ، ولكنه لايجب أن يقع فى أسر ضلالة مؤداها أن الصلة بينهما موضوعية بالضرورة ، إذ هى قد تنشأ من وحدة داخل نفسه ، ولكن تلك الوحدة – كما هى قائمة فيه – قد لاتنطبق على بقية العالم . وأنت لاتستطيع أن تعالج ، على نفس المستوى ، الحفاظ على الأصول الدينية والأدبية . وقد قلت إنك لاتستطيع أن تقصر مصطلحى «رومانسى» و «كلاسيكى» – كما يفعل أساتذة الأدب على نحو ملائم – على السياق الأدبى . ولكنك ، من ناحية أخرى ، لاتستطيع أن تحررهما من ذلك السياق كلية . ثمة ، يقينا شئ خطأ عندما يقسم ناقد من النقاد كل الأعمال الفنية قسمة مرتبة إلى مجموعة أو أخرى ، ثم يؤيد الرومانسى أو الكلاسيكى ككل .

ومهما يكن ما تفضله نظـرياً ، فإنه لما يدعو إلى الشك أن تفضل - كلية ، أعمالا من فئة واحدة ، عمليا : ومن المحتمل أنذاك إما أن تكون قد جعلت المصطلح مجرد اسم لما تعجب به ، وما لا تميل إليه ، أو أن تكون قد قسرت أذواقك وزيفتـها[1] . هنا - مرة أخرى - يتجلى غلط التطرف أكثر مما ينبغى .

يجمل بى أن أقر ، عـند هذه النقطـة ، إنه فى هذه المنـاقشـة للمصطلحات I have my own log to roll ، فمنذ بضع سنوات خلت ، وفى تصدير مجلد صغير من المقالات ، قدمت ضرباً من الإعلان الملخص للإيمان فى شئون دينية وسياسية وأدبية . وقد أعان اليسر الذى أورد به هذا التقرير على أن يكشف لى أنه ، بوضعه الحالى ، تعوزه الحصافة . فقد يوحى بأن الموضوعات الثلاثة متعادلة الأهمية فى نظرى ، وليس الأمر كذلك . وقد يوحى بأنى أقبل المعتقدات كلها لذات الأسباب ، وليس الأمر كذلك . وقد يوحى بأنى أعتقد أنها كلها تقوم معاً أو تسقط معا ، وهذا خليق أن يكون أخطر ضروب إساءة الفهم قاطبة. أما أن ثمة صلات بينها عندى فذاك ما أقربه ، طبعـاً ، ولكن هذه الصلات تلقى الضوء عـلى ذهنى أكثر مما تلقيه على العالم الخارجى . وإنى الآن أرى خطر الإيحاء للغرباء بأن الإيمان مبدأ سياسى أو بدعة أدبية جارية . وحصيلة ذلك كله وضع مسرحى .

ومن ناحية أخرى ، أيضا ، أجدنى مهتما اهتماماً شخصياً بإيضاح استخدام المصطلحات التى كنت معنيا بها . ليس صديقى الدكتور پول إلمرمور أول ناقد يوجه الانتباه إلى عدم الاتساق الظاهر بين شعرى ونثرى النقدى - رغم أنه أول ناقد أحدثت لى حيرته فى هذا الشأن أى حزن . وقد يلوح أنى على حين أو من بأصوب الآراء فى نقدى لا أفعل شيئاً سوى انتهاكها فى شعرى . وبذلك أظهر فى دور مزدوج ، إن لم يكن ذا وجهين . وليس فى هذه المسألة ما يشعرنى بالخجل . بديهى أنى لست مهتما بأولئك النقاد الذين يثنون على نقـدى كى ينتقصوا من شعـرى ، أو أولئـك الذين يثنـون على شعرى لكى ينتقـصوا من آرائى فى الشئون الدينية أو الاجتماعية ، وإنما أنا مهتم فقط بالرد على أولئك النقاد الذين من نوع الدكتور مور ، ممن أزجوا إلى تحية -لايهم هنا أن أكون جديراً بها أولا أكون - التعبير عن بعض الموافقة على كلا الأمرين . وإنى لخليق أن أقـول إنه من المشـروع أن ينشـغل المرء فى تأمـلاته النثـرية بالمثل العليا، أما عند كتابة الشعر فلا يستطيع أن يعالج سوى الواقع . وإنى لأتساءل : لم كان أغلب الشعر الدينى رديئا إلى هذا الحد ؛ ولم لايصل إلا هذا القدر الضئيل من

(١) فعلى سبيل المثال : من بين كتابى المفضلين سير توماس مالورى وراسين .

الشعر الديني إلى أرقى مستويات الشعر ؟ إن ذلك راجع ، إلى حد كبير- فيما أظن - إلى عدم إخلاص ورع . إن القدرة على كتابة الشعر نادرة ، والقدرة على استشعار الوجدان الديني في أشد درجاته حدة نادرة ومن المتوقع أن يكون اجتماع كلا القدرتين في نفس الفرد أندر . إن الناس الذين يكتبون شعرا دينيا يكتبون عادة على نحو ما يريدون أن يشعروا - أكثر مما يكتبون على نحو ما يشعرون . وبالمثل فإنه في عصر كهذا العصر نجد أن الشعر الذي من أعظم طبقة هو وحده الذي يمكن - على نحو صادق - أن يلزم دكتور مور بأن يدعوه «كلاسيا» . أما الشعراء الأدنى قدرة - أي جميع الشعراء ربما باستثناء حوالي نصف دزينة في تاريخ العالم - فلا يمكن أن يكونوا «كلاسيكيين» إلا بأن يكونوا كلاسيكيين زائفين : أي بأن يكونوا غير مخلصين وغير أمناء لخبرتهم . ولا حاجة بنا إلى أن نضيف أن «الكلاسيكي» لاسبيل إلى التنبؤ به ، شأنه في ذلك شأن الرومانتيكي ، وأن أغلبنا ما كانوا ليستطيعوا أن يتبينوا الكاتب الكلاسيكي إذا ظهر ، فإنه خليق أن يلوح شديد الغرابة والترويع حتى لأولئك الذين يصخبون مطالبين به .

خلاصة القول إني أعتقد أن **التقليد** هو بالأحرى طريقة في الشعور والعمل تميز مجموعة من الناس طوال أجيال وأنها لابد أن تكون إلى حد كبير ، أو أن كثيراً من العناصر الداخلة فيها لابد أن تكون ، لاشعورية ، على حين أن الحفاظ على **السنة** مسألة تتطلب ممارسة كل ذكائنا الواعي . وعلى ذلك فإن من شأن كل منهما أن يكمل صاحبه إلى حد كبير . وليس من الممكن فقط أن نتصور تقليداً سيئاً على نحو مؤكد ، وإنما قد يغدو التقليد الطيب - في ظروف متغيرة - أمراً عفى عليه الزمن . ليس لدى التقاليد من الوسائل ما يمكنها من نقد ذاتها . وهي قد تكتب البقاء لكثير مما هو تافه أو عابر المغزى فضلا عما هو حيوي وباق . وعلى حين أن التقاليد ، لكونها مسألة عادات طبية ، لا تكون بالضرورة حقيقية إلا في مجموعة اجتماعية فإن السنة توجد سواء تحققت في فكر أي امرئ أو لم تتحقق . بديهي أيضا أن السنة تمثل اتفاقا بين الأحياء والموتى ، بيد أنه من الممكن أن يمر جيل بأكمله دون أي فكر سني . أو كما هو الشأن مع أثناسيوس فإن السنة يمكن أن يجهر بها رجل واحد في مواجهة العالم . ويمكن أن نتصور التقاليد على إنها نتاج ثانوي للعيش السليم ، فهي ليست بالشئ الذي يرمي إليه مباشرة . إنها تنتمي إلى الدم ، إذا جاز لنا أن نستخدم هذا التعبير ، أكثر مما تنتمي إلى المخ . فهي الوسيلة التي تثرى بها حيوية الماضي الحاضر . وفي التعاون بين هذين الشيئين يتم التوفيق بين الفكر والاحساس . إن مفهومي **رومانسي وكلاسيكي** هما في آن واحد أكثر تحدداً من حيث المدى وأقل تحدداً من حيث المعنى .

وعلى ذلك لايحملان معهما أى إضمار لقيمة مطلقة يميل من دافعوا عن أحدهما إزاء الآخر إلى إضفائها عليه . فقط فى سياقات محددة يمكن المقابلة بينهما على هذا النحو ، وثمة دائما قيم أهم من أى قيم يستطيع هذان المصطلحان أن يمثلاها على نحو كاف . وإنى لأنوى فى محاضرتى الثانية أن أمثل لهذه التأملات العامة ببعض تطبيقات على الأدب الإنجليزى الحديث .

- ٢ -

آمل أن يكون قد وضح تماماً ، لأجل ما قلته بالفعل ولأجل الذى مازال على أن أقوله ، أن المعنى الذى استخدم به مصطلحى **التقاليد والسنة** ينبغى أن يبقى متميزا فى الذهن على أنه غير مماثل لاستخدام هذه المصطلحات ذاتها فى علم اللاهوت . وتزداد شقة الاختلاف عندما نستخدم مصطلح **تقليد** ، لأنى رغبت فى أن أستخدم هذه الكلمة على نحو يغطى جزءاً كبيراً من حيواتنا مما نعلله بالعادة والتنشئة والبيئة . ومن ناحية أخرى لا أود أن أوحى بأن المعانى التى اخترتها للكلمة قد اختيرت على نحو تحكمى . أما أن لها علاقة بالمعانى الأدق ، فذاك ما لا أرغب فى إخفائه : ولئن لم تكن كذلك لفقدت مناقشتى لهذه الأمور كل دلالة . بيد أن المصطلحين قد شرحهما كثيراً ، وعلى نحو بالغ الحذق ، كتاب أكثر فلسفية ، إلى الحد الذى أود معه أن أحترس من أن يظن أنى أستخدم ، على نحو فضفاض تعوزه الخبرة ، مصطلحات تحددت بالفعل على نحو كامل قاطع . ولن أدعى معرفة بهذه المصلطحات فى استخدامها اللاهوتى ، ولست أتوسل إلا إلى حسن إدراككم المشترك ، أو لئن بدت هذه العبارة أشيع من اللازم ، فإلى حكمتكم وخبرتكم بالحياة . أما أن تقبل صحة المصطلحين ، كما أستخدمهما ، خليق أن يؤدى بالمرء إلى لاهوت قطعى ، فإنه ما أو من به ، كما هو طبيعى ؛ ولكنى لست معنيا هنا بمتابعة البحث فى ذلك الاتجاه . إن تساؤلاتى تسلك الدرب المقابل : لننظر إلى إنكار أو إهمال التقاليد بالمعنى الدنيوى الذى أضفيه عليها ونرى إلى ماذا يفضى ذلك .

إن التأثير العام فى الأدب للافتقار إلى أى تقليد قوى مزدوج : فردية بالغة فى الآراء ، وعدم وجود قواعد أو آراء متقبلة عن حدود مهنة الأدب . وقد تحدثت فى موضع آخر[١] عن الشعر باعتبار بديلاً للدين ، وعن أنواع من النقد تفترض أن وظيفة

(١) فى جدوى الشعر .

الشعر هى أن يحل محل الدين . وهاتان النتيجتان ، كما هو طبيعى ، متلازمتان . فعندما تكون « وجهة نظر » امرئ فى مثل جودة وجهة نظر آخر - يكون من الطبيعى أن تكون الأرواح الأكثر مغامرة وجهة نظرها الخاصة . وحيث لايوجد عرف يحدد ما مهمة الأدب فسيحددها كل كاتب بنفسه ، وسيشرد الأكثر مغامرة إلى أبعد حد مستطاع . بيد أنه يجمل بى ، عند هذه النقطة ، أن أقدم تفرقة بين المعنى المألوف لكلمة « سنة » والمعنى الذى أستخدمها به هنا . إنى لا أعتبرأن معنى السنة هو أن ثمة دربا ضيقا وضع لكل كاتب كى يتبعه . فحتى فى نظام الكنيسة الأشد صرامة لا نتوقع من كل لاهوتى أن ينجح فى أن يكون سنيا فى كل الدقائق ، لأن السنة لاتكمن فى حصيلة من اللاهوتيين ، وإنما فى الكنيسة ذاتها . والسنة الكاملة ، بالمعنى الذى أستخدم به هذا المصطلح ، ليست بالأمر اللازم دائماً أو حتى المستحسن فى الفنان الفرد . ففى كثير من الحالات يمكن أن يكون انغماس المرء فى ضروب تطرفه هو شرط قوله أى شئ على الإطلاق . فمن المحال أن تفصل «الشعر» فى «الفردوس المفقود» عن العقائد الفريدة المحفوظة فيه : وليس مما يعنى الكثير أن تؤكد أنه لو كان ملتون قد اعتنق عقائد أكثر سواء ، لكتب قصيدة أفضل . فهى كعمل أدبى إنما تؤخذ كما وجدناها ، ولكن من المحق أن بمقدورنا أن نستمتع بشعرها ومع ذلك نكون على وعى تام بالانحرافات الذهنية والمعنوية للمؤلف . من الحق أن وجود تقليد صائب ، وذلك ببساطة من طريق تأثيره فى البيئة التى ينمو فيها الشاعر ، خليق أن يجنح إلى إلزام التطرف حدوداً يمكن التحكم فيها ، بيد أنه ليس حتى غياب هذا التأثير المقيد هو ما يجعل غياب التقاليد أمرا يؤسف له . فالأمر الوبيل هو أن يطلق الكاتب العنان لـ « فرديته » عمداً ، بل وأن ينمى اختلافاته عن الآخرين ، وأن يحنو قراؤه على الكاتب ذى العبقرية لا على الرغم من انحرافاته عن حكمة الجنس الموروثة وإنما بسببها .

والحق أن ما يحدث ليس دائماً هو ما كان المؤلف ينتويه . وإنه لمن اليسير ، على نحو مهلك ، فى ظل أوضاع العالم الحديث ، على الكاتب ذى العبقرية أن ينظر إلى نفسه على أنه مسيح . من المحقق أن كتابا آخرين ربما قد كانت لهم استبصارات عميقة من قبله ، ولكننا نعتقد عن طيب خاطر أن كل شئ نسبى حسب فترته الزمنية فى المجتمع ، وأن هذه الاستبصارات قد فقدت الآن صوابها وأن الجيل الجديد يمثل عالماً جديداً ، ومن ثم فإن هناك دائما فرصة إن لم يكن لتقديم إنجيل جديد كلية ، فلتقديم إنجيل جيد بقدر ما هو جديد . أو قد تتخذ الرسالة صورة كشف ، للمرة الأولى . عن إنجيل حكيم ميت لم يفهمه أحد من قبل ، وظل - نظراً لما هى عليه عقول الناس من حالة تخلف واختلاط - ينام مجهولاً حتى هذه اللحظة ، بل قد ترتد الرسالة

إلى أطلانطس المفقود . والحكمة التى لاينطق بها - لفرط قداستها - لدى الشعوب البدائية . والكاتب الذى يشتغل بمثل هذه العقيدة يحتمل أن يجد له حواريين متفانين ، أما لدى الخلف فهو معرض لأن يغدو - كما هو فى نظر غالبية معاصريه - مجرد مسل بين عدة مسلين . والأمر الذى يؤسف له هو أن الرجل قد يكون لديه شئ يقوله على أكبر قدر من الأهمية : بيد أن إعلانك - وكأنك قد اكتشفت - حقيقة معروفة للبشرية منذ زمن طويل ، معناها أن تضمن اهتماما فورياً ، ثمنه هو الإهمال فى نهاية المطاف .

والتأثير العام فى القراء - وأغلبهم يعوزه التعليم تماماً - أمر بالغ الاختلاف عما كان هؤلاء المخلصون المنتظرون ينتوونه . ففى المحل الأول ، ما من مخلص منتظر حديث يمكن أن يعيش أكثر من جيل وإنه ليفترض ضمنا أن قادة الجيل السابق يعادلون فى عدم نفعهم الجنود الذين ماتوا فى أول سنة من حرب سنوات مائة (وللأسف فأغلبهم كذلك) . أما من يقدر لهم أن يستمتعوا بمدى الحياة الطبيعى فلهم أن يكونوا على يقين من أنهم سيظلون بقيد الحياة بعد انتهاء شعبيتهم . وثانيا لما لم يكن الجمهور مؤهلا جيداً للتفرقة بين العلاجات الشافية ، فإنه يستمتع بأخذ عينات من كل نوع ، ولا يحمل أيا منها على محمل الجد . وأخيراً فإنه فى عالم كاد يفقد كل فهم لمعنى التربية والتعليم يقدر عليه يتصرف الناس على أساس افتراض مؤداه أن مجرد تراكم «الخبرات » - وهى تشمل الخبرات الأدبية والذهنية فضلا عن الخبرات الغرامية وحكايات الشطار هو ، كتراكم المال ، أمر قيم فى حد ذاته . بحيث أن كاتباً جاداً قد يعرق دما فى عمله ، ثم يتذوق على أنه نصير «وجهة نظر» أخرى .

إنه لمن السرف أن تنتظر من أى فنان أدبى فى الوقت الحاضر أن يكون نموذجاً للسنة . فذاك ، كما قلت ، أمر لايتطلب إلا بروح من النقد المتسامح فى أى عصر : ولكنه لايتطلب الآن. وإنه لأمر بالغ الاختلاف أن تكون كاتباً كلاسياً فى عصر كلاسى ، وأن تحافظ على مثل عليا كلاسية فى عصر رومانسى . أضف إلى ذلك أنى أطلب لنفسى التعاطف الذى أريدكم أن تشعروا به نحو سواى . إن ما يمكننا أن نحاول القيام به هو أن ننمى روحاً أكثر نقدية ، أو بالأحرى نطبق على الكتاب معايير نقدية تكاد أن تكون مبطلة . وعن الكتاب المعاصرين الذين سأذكرهم لاأستطيع أن أتذكر أنى رأيت أى نقد استخدمت فيه هذه المعايير .

ربما كان مما يجعل الاعتبارات السابقة أكثر واقعية ، ويبرئنى من تهمة التعامل مع المجردات وحدها ، وعدم تقديم شئ سوى عملة ورقية لاسبيل لفكها ، أن أقدم -

عند هذه النقطة - شهادة على شكل ثلاث قصص قصيرة حديثة، كلها عظيم الامتياز . وقد كانت المصادفة تقريباً هى التى جعلتنى أقرأ هذه القصص جميعا فى توال سريع ، أثناء عمل كنت أقوم به حديثا فى هارفرد . إن إحداها هى قصة «نشوة» لكاثرين مانسفيلد ، والثانية هى «الظل فى حديقة الورد» لـ د . هـ . لورنس ، والثالثة هى «الموتى» لچيمز چويس[1] . وهى جميعاً فيما أعتقد من أعمال الشباب ، وكلها تدور حول خيط واحد هو انجياب الوهم . ففى قصة مس مانسفيلد ، تنقشع الأوهام عن عينى زوجة بخصوص علاقاتها مع زوجها . وفى القصتين الأخريين تنقشع الأوهام عن عينى زوج بخصوص علاقاته مع زوجته . إن قصة مس مانسفيلد - وهى من أشهر قصصها - قصيرة حادة وخفيفة بأفضل معانى هذه الكلمة . أما قصة المستر چويس فعلى طول مذكور . والشائق فى هذه القصص الثلاث معا هو اختلافات متضمناتها المعنوية . فأنا خليق أن أقول إن المضمون المعنوى فى قصة «نشوة» لايؤبه له : إن مركز التشويق هو شعور الزوجة : السعادة المنتشية فى البداية ، ثم شعورها فى لحظة الكشف . ولاتعطينا الكاتبة تعليقاً ولا إيحاءً بأى قضية معنوية عن الخير والشر ، وفى نطاق جوها فإن هذا صواب تماماً . فالقصة مقصورة على هذا التغير المفاجئ فى الشعور ، والتشعبات المعنوية والاجتماعية خارج نطاق مجالها . وإذ كانت المادة محدودة على هذا النحو - ومن المحقق أن رضاءنا عنها يدرك البراعة التى تناولت بها الكاتبة على نحو مثالى **الحد الأدنى** من المواد - فإنها ما أعتقد أنه يمكن وصفها بالأنوثة . أما فى قصة لورنس فثمة ما هو أكثر من ذلك : لأنه معنى بمشاعر الزوج والزوجة معاً ، ولما كان إيقاعه أبطأ (فما من قصة ذات تركيب يؤبه له تستطيع أن تتحرك بالسرعة التى تتحرك بها قصة مس مانسفيلد) فإنه يجد وقتاً للتفكير فضلاً عن الشعور ، وللفعل المحسوب . إن مصادفة ، هينة الشأن فى ذاتها ولكنها مهمة من حيث اللية التى يحدثها لورنس بها ، تؤدى بالزوجة أو تقسرها على أن تكشف لزوجها العادى من أدنى الطبقة المتوسطة (فما من كاتب أكثر وعياً بالفوارق الطبقية من لورنس) عن وقائع خطة دبرتها مع ضابط للجيش قبل زواجهما بعدة أعوام . ويتم هذا الكشف بشئ قريب من القسوة الواعية . وثمة قسوة أيضا فى الظروف التى التقت فيها بحبيبها السابق .

«قالت : « وقد رأيته اليوم . إنه لم يمت ، وإنما أصيب بالجنون » . فنظر إليها زوجها مجفلا . « الجنون ! » قالها دون إرادة ، فقالت : « لقد جن » .

(١) من كتب عنوانها **نشوة** ، **والضابط البروسى** ، **وأناس من دبلن** على التوالى .

وعن هذا العنصر المخيف من القسوة فى بعض الأدب الحديث سيكون لدى ما أقوله فيما بعد وإنما الذى أود أن ألاحظه أساسا عند هذه النقطة هو ما يستوقفنى فى كل العلاقات بين رجال لورنس ونسائه : غياب أى حس معنوى أو اجتماعي . فليست المسألة هي أن المؤلف – في ذلك السمو الأولمبي واللامبالاة المتفوقة المعزوين إلى عظماء الفنانين واللذين لايسعنى فهمهما إلا على نحو ناقص – قد فصل نفسه عن أى موقف معنوى من شخصياته ؛ وإنما المسألة هى أن الشخصيات ذاتها – والمفترض فيها أن تكون كائنات بشرية يمكن التعرف عليها – لاتنم على احترام للالتزامات الأدبية أو حتى وعى بها، ويلوح إنها غير مزودة حتى بأشيع أنواع الضمير. وفى قصة المستر چويس ، وهى أطول كثيراً وتستخدم عرضاً طريقة أكثر تنميقاً وتشويقاً ، تحزن الزوجة ذكريات مرتبطة بأغنية تنشد في حفلة مسائية كان الكاتب قد وصفها لتوه بكل تفاصيلها الدقيقة . واستجابة لأسئلة زوجها الملحفة تكشف له عن واقعة مؤداها أن تلك الأغنية قد غناها ولد كانت تعرفه في جالواى عندما كانت بنتا ، وأنه كان بينهما حب روحى رومانسى حاد . وقد كان عليها أن ترحل ، ونهض الولد من فراش مرضه لكى يودعها ، ونتيجة لذلك مات . كانت تلك هى كل المسألة . ولكن الزوج يدرك أن ما منحها ذلك الولد إياه كان شيئاً أفتن من أى شئ يمكنه أن يمنحه لها . وإذ تخلد الزوجة إلى النوم فى النهاية :

« ملأت دموع سخية عينى جبرييل . إنه لم يشعر بذلك نحو أى امرأة ، ولكنه عرف أن مثل هذا الشعور لابد أن يكون حباً . وتجمعت الدموع على نحو أكثف فى عينيه ، وفى الظلمة الجزئية تخيل أنه يرى شكل شاب واقف تحت شجرة يتقطر منها المطر . وكانت أشكال أخرى قريبة . لقد اقتربت روحه من تلك المنطقة التى تسكنها حشود الموتى الرحيبة » .

وإنه لمحال أن نبرز القيمة الكاملة لبرهان من هذا النوع دون قراءة القصص كاملة ، ولكن ينبغى أن يكون شئ مما فى ذهنى قد غدا واضحاً الآن . إننا لسنا معنيين بمعتقدات المؤلف وإنما باستقامة الحساسية والحس بالتقاليد ، ودرجة اقترابنا من «تلك المنطقة التى تسكنها حشود الموتى الرحيبة » . ويكاد لورنس ، بالنسبة لأغراضى ، أن يكون مثالاً كاملاً للمهرطق . وإن أكثر الكتاب البارزين فى زمنى سنية ، من الناحية الخلقية ، هو مستر چويس . وأعترف إنى لا أدرى ماذا أصنع بجيل يتجاهل هذه الاعتبارات .

وإنى لعلى ثقة من أنكم لن تعتبرونى متحدثا بروح التعصب عندما أؤكد أن المفتاح

الرئيس لفهم أغلب الأدب الأنجلو - سكسوني المعاصر إنما يتمثل في اضمحلال البروتستانتية . ولست معنيا بالبروتستانتية ذاتها ، فإننا لكي نناقش ذلك يتعين علينا أن نرتد إلى القرن السابع عشر . وإنما أعني أنه بين الكتاب فإن رفض المسيحية - المسيحية البروتستانتية - هو القاعدة أكثر مما هو الاستثناء وأن الكتاب الأفراد يمكن أن يفهموا ويصنفوا حسب نمط البروتستانتية التي كانت تحيط بطفولتهم والحالة الدقيقة للاضمحلال الذي وصلت إليه . وإني لخليق أن أدرج الكتاب الذين نشأوا في جو « متقدم » أو لاأدري ، لأنه حتى اللا أدرية - البروتستانتية - قد اضمحلت في الجيلين الأخيرين . وهذه الخلفية - في اعتقادي - هي ما يجعل قسماً كبيراً من كتاباتنا يلوح محدداً أو فجا في المراكز الثقافية الكبيرة لأوربا - في كل مكان باستثناء شمالي ألمانيا وربما اسكندناڤيا. وهذا هو ما يسهم بنكهة الفجاجة السائدة . وقد يتوقع المرء أن تكون الصور الأقل جمالا لهذا الاضمحلال أعمق علامات في الكتاب الأمريكيين منها في الكتاب الانجليز، ولكن ليس ثمة من الأسباب ما يدعو إلى التعميم : فلا شئ يمكن أن يكون أقبح (على قدر ما يمكن للمرء أن يحكم من واقع معرفته) من التقوى منشدة الترانيم التي يلوح إنها قد عزت أم لورنس عن نواحي بؤسها ، والتي لايبدو أنها قد زودتها بأي مبادئ راسخة تمحص بها سلوك أبنائها . بيد أنه كيلا يظن أني معني في المحل الأول باضمحلال الأخلاق (والأخلاق الجنسية بخاصة) فسأذكر اسم رجل أكن لذكراه أكبر قدر من الاحترام والاعجاب : هو إسم المغفور له إرڤنج بابت) .

إنه لأمر ذو دلالة أن نلاحظ أن بابيت كان مشربا بالثقافة الفرنسية . وفي فكره واتصالاته كان عالمي الموطن كلية . وكان يؤمن بالتقاليد . ولعدة سنوات وقف بمفرده تقريباً في حفاظه على نظرية صحيحة في التربية إزاء الاتجاه القوي للعصر . وآثار الاضمحلال ، المتجلية في عمل لورنس ، إنما هي من نوع كان يمقته . ومع ذلك فعندي أن اتساع ثقافته ذاتها ، وانتقائيته الذكية ، هي - في ذاتها - علامات على ضيق في التقليد ، من حيث رد فعلها البالغ إزاء ذلك الضيق . ويلوح أن اتجاهه من المسيحية إنما هو اتجاه رجل لم يكن له معرفة **وجدانية** إلا بشكل منحط وغير مثقف من أشكالها. وأنا أصدر هذا الحكم كلية من واقع تصريحاته العامة ، وليس البتة من واقع أي معلومات لدي عن نشأته . وإنه ليكون من المبالغة أن نقول إنه كان يرتدي ثوبه العالمي الموطن كرجل فقد ثيابه البورجوازية الكاملة complet bourgeois واضطر إلى الانتقال في ثوب تنكري . بيد أنه قد لاح أنه يحاول تعويض افتقاره إلى تقليد حي بمجهود هرقلي ، وإن يكن ذهنيا وفرديا على نحو خالص . وتمسكه بفلسفة

كونفوشيوس برهان على ذلك : وإن شعبية كونفوشيوس بين معاصرينا لأمر ذو دلالة . وكما أنى لا أستطيع أن أفهم كيف أن بوسع أى امرىء أن ينتظر أن يفهم كانت وهيجل حقيقة دون معرفة اللغة الألمانية ودون فهم للعقل الألمانى لايكتسب إلا فى صحبة ألمان أحياء ، فإني بالأحرى a fortiori لا أفهم كيف يسع أى امرئ أن يفهم كونفوشيوس دون بعض المعرفة باللغة الصينية ، ودون أن يغشي طويلا خير المجتمعات الصينية . وإني لأكن للعقل الصيني والحضارة الصينية أعلى درجات الاحترام ، وأرغب فى الاعتقاد بأن للحضارة الصينية – فى أعلى حالاتها – ألوان كياسة ونواحى امتياز يمكن أن تجعل أوربا تبدو عديمة الصقل . ولكنى لا أعتقد أنى شخصياً يمكن أن أفهمها يوماً بما يكفينى لكى أجعل منها دعامتى الأساسية .

ومما يفضى بى إلى هذه النتيجة جزئيا خبرة مماثلة لى . إن سنتين قضيتهما فى دراسة السانسكريتية ، تحت إشراف تشارلز لانمان ، وسنة قضيتها فى متاهات الميتافيزيقا الباتا نجالية، تحت توجيه جيمزوود ، قد خلفتنى فى حالة إلغاز مستنير . إن نصف مجهودى لفهم ما كان الفلاسفة الهنود يسعون وراءه – وإن ضروب حذقهم المستخفية لتجعل أغلب الفلاسفة الأوربيين العظماء يلوحون أشبه بتلاميذ المدارس – قد كمن فى محاولتى أن أمحو من ذهنى كل مقولات وأنواع التمييز الشائعة فى الفلسفة الأوربية منذ عصر الإغريق . ولم تكن دراستى السابقة والمصاحبة للفلسفة الأوربية أفضل من عقبة [فى هذا السبيل] . وإذ رأيت أن «تأثير» الفكر البرهمى والبوذى فى أوربا ، كما فى شوبنهور وهارتمان ودوسن قد جاء ، إلى حد كبير ، من طريق سوء فهم رومانتيكى ، فقد انتهيت إلى أن أملى الوحيد فى النفاذ حقيقة إلى قلب ذلك اللغز إنما يكمن فى أن أنسى الطريقة التي أفكر بها وأشعر كأمريكى أو أوربى : وهو ما لم أكن أرغب فى القيام به ، لأسباب عملية فضلا عن الأسباب العاطفية . ويخيل إلى أن هذا الاختيار ذاته ينطبق على الفكر الصينى : رغم إنى أعتقد أن العقل الصينى أقرب كثيراً إلى العقل الأنجلو – سكسونى من العقل الهندى . إن الصين – أو هى كانت ، إلى أن بدأ المبشرون يدربونها على الفكر الغربى ، ومن ثم مهدوا الطريق لجون ديوى – أمة ذات تقاليد ، وكونفوشيوس لم يولد فى فراغ ، وإن شبكة من الطقوس والأعراف – حتى ولو نظر إليها الفلاسفة بروح شك حنون – لتحدث فرقاً عظيماً . بيد أن كونفوشيوس قد غدا فيلسوف البروتستانت المتمردين . ولست أستطيع إلا الشعور بأن إرڤنج بابت – من بعض النواحى – وبأنبل النوايا – لايعدو أن يكون قد جعل الأمور أسوأ ، بدلا أن يجعلها أحسن .

إن اسم إرڤنج بابت يوحى على الفور باسم إزرا پاوند (نظيره فى عالمية الوطن)

وياسم ا . ا . رتشاردز ويلوح أن كونفوشيوس هو المستشار الروحي لذوي التعليم العالي ، الصعبي الإرضاء ، في مقابل آلهة المكسيك المظلمة . ويمثل مستر پاوند أقرب نظير لإرڤنج بابت . إنه – وهو السريع البديهة ، عظيم الثقافة على نحو بالغ – منجذب إلى العصور الوسطى – كما هو ظاهر – لكل شئ سوى مايضفى عليها دلالتها . وتحيزه بعد – البروتستانتي القوي الضيق يطل برأسه من أبعد المواضع عن التوقع ولايكاد يسع المرء أن يقرأ ملحوظاته وتعليقاته اللوذعية على طبعته لجويدو كاڤا لاكانتي دون أن تتجه شكوكه إلى أنه يجد جويدو أحرى بالتعاطف كثيراً من دانتي ، ولأسباب ليس لها كبير صلة بميزاتهما كشاعرين : هى على وجه التحديد أن من المحتمل جداً أن جويدو كان مهرطقا ، إن لم يكن شاكا – وهو ما يشهد به جزئيا احتمال أن يكون قد اعتنق ضربا من الفلسفة الروحية ونظرية في عمل الجسيمات لاأستطيع لها فهما . إن مستر پاوند ، مثل بابت ، فردي النزعة ، بل وأكثر من ذلك : حرى .

إن انحراف مستر پاوند لاهوتيا يبدو في شعره ونثره على السواء ، بيد أنه لما كان هناك كتاب للفكر ذو حيوية آخرون ، ولما كان من المحتمل أن يكون مستر پاوند أهم شاعر بقيد الحياة في لغتنا فإن الإشارة إلى شعره خليقة أن يكون لها بعض وزن . وعند هذه النقطة أجرؤ على أن أعمم القول فأقول إنه مع اختفاء فكرة الخطيئة الأصلية واختفاء فكرة الصراع المعنوي الحاد فإن الكائن الإنساني المقدم لنا في الشعر وفي القصة النثرية اليوم ، سواء بسواء ، وعلى نحو أشد قوة لدى الكتاب الجادين منه في العالم السفلي للأدب ، قد جنح إلى أن يغدو أقل واقعية شيئاً فشيئا . فالحق أن الرجال والنساء يغدون أقرب ما يكونون إلى حقيقتهم في لحظات الصراع المعنوي والروحي الحاد القائم على مقدسات روحية، منهم في تلك «اللحظات المحيرة» التي نغدو فيها جميعا متشابهين جدا . ولئن استغنيت عن هذا الصراع وذهبت إلى أنه من طريق التسامح والسخاء وعدم الإيذاء وتوزيع القوة الشرائية أو زيادتها ، إلى جانب تكريس من جانب صفوة للفن ، سيغدو العالم على أقصى نحو يشتهيه المرء ، فلابد لك من أن تتوقع أن تتحول الكائنات البشرية بخاراً أكثر فأكثر . وهذا على وجه الدقة هو ما نجده في المجموعة التي يضعها مستر پاوند في الجحيم في ديوانه **مسودة ثلاثين أنشودة** . فهي تتكون (ربما أكون قد سهوت عن صنف أو صنفين) من الساسة وصانعي الأرباح ورجال المال ومالكي الصحف وأجرائهم ومثيري الفتن agents provocateurs وكالفن والقديس كلمنت الإسكندري والإنجليز ومحاربي الرذيلة الصليبيين والكذابين والأغبياء والمتحذلقين والوعاظ ومن لايؤمنون بالـ Social Credit والأساقفة والسيدات لاعبات الجولف والفابيين والمحافظين والامبرياليين ، وكل أولئك الذين قدموا شهوة المال على مسرات الحواس . إنه بطريقته الخاصة ، جحيم يدعو للإعجاب « دون عزة ، دون

مـأسـاة » . وللوهلة الأولى قـد يكون هـذا التنوع فـى الأنمـاط - لأن هـذه أنمـاط وليـست أفراداً - مربكا بعض الشـئ ، ولكنى أظن أنه يغدو مـفـهومـاً قليلاً إذارأينا ثلاثة مبادئ تمارس عملها هـنا (١) الجمالى (٢) الإنسانى النزعة (٣) البروتستانتى . واعتراضى الكبير على جحيم من هذا النوع هو أن جحيما يخلو من العزة كلية يتضمن نعيما بلا عزة أيضـا . فلئن لم تميز بين المسئولية الفـردية والظروف فى الجـحـيم ، بين الشـر الأسـاس والمصـادفـات الاجتمـاعيـة ، فـإن النعيم المتضمن (إن وجـد) يغدو على نفس القدر من التفاهة والعرضية . إن جـحيم مسـتـر باوند ، رغم كل أهواله ، مكان يريح العـقل الحـديث جدا أن يتـأمله ، ولا يزعج رضـاء أحد : إنه جـحـيم للآخرين - للناس الذين نقرأ عنهم فى الصـحـف وليس للمرء وأصـدقاء المرء(١) .

وثمة مثال للعقل الحديث يعادل المثال السابق تشويقا هو ذلك الشاعر الآخر المهم فى عصـرنا : مستر وليم بتلر ييتس . قل من الشعراء من أخبرونا عن أنفسـهم - أعنى مـا هو متصل بالموضوع ومن حقنا أن نعرفه - أكثر مما فعل مسـتر ييتس فى كتـابه «تراجم ذاتية» وهـو وثيقة ذات تشـويق عظيم وباق . وإنى لخليق أن أقول إنه كان على مستر ييتس أن يصـارع صـعوبات أكبر من تلك التى واجهها مسـتر پاوند فقد ولد من سـلالة أيرلندية ، بروتستانتية ، وشب فى لندن ، وكانت أيرلندا بالنسبة له فى طفولته بمثابة إقليم يقضى فيه العطلات ، وترتبط به عـواطفه . وكان أبوه مـتمسكاً بعقـلانية منتصف القـرن . وفيمـا عدا ذلك كـان جـو البيت هـو جـو جـمـاعة مـا قـبل روفـائيل وفـى كتابه «ارتعاش القنا ع» يقول على نحو ذى دلالة :

« كنت أختلف عن سـائر أبناء جيلى فى أمر واحد فقط : فـأنا شـديد التدين ، وإذ حرمنى هكسلى وتندال - اللذان كنت أمقتهما - من ديانة طفولتى البسيطة ، فقد أقمت ديانة جديدة ، تكاد تكون كنيسة معصومة ، مؤلفـة من التقـاليد الشعرية و fardel من القصص والشخوص والانفعالات لاتنفصل عن تعبيرها الأول ، وقد أمررها من جيل إلى جيل الشعراء والرسامون ، مع بعض العون من الفلاسفة واللاهوتيين » .

وهكذا نجد فى ييتس فى سن السـادسـة عشرة (أو على الأقل : كمـا يلوح له أنه قد كـان عليه فى سـن السـادسـة عشـرة ، إذ ينظر إلـى الوراء) مـفـعـول عقيـدة أرنولد القائلة إن الشعر يمكن أن يحل محل الدين ، وكذلك الميل إلى تواليف دين **فردى** . إن خلفية العقلانية ، وصور جماعة ما قبل روفائيل ، واهتمامه بما هو مستتر ، وشغفه - الذى يعـادله تبكيرا - بالقـومـيـة الأيرلندية ، وارتبـاطـه بالشـعـراء الثـانويين فى لندن

(١) راجع كتاب **الزمن والإنسان الغربي** لوندام لويس .

وباريس ، لتصنع مزيجا غريباً . لقد كان مستر ييتس يبحث عن تقليد - ربما بأكثر مما ينبغي من الوعي ، مثلنا جميعا . وقد بحث عنه في تصور أيرلندا على أنها وحدة سياسية واجتماعية مستقلة بذاتها ، ومطهرة من التلويث الأنجلو - سكسوني . وكان يرغب أيضا في أن يصل إلى المنابع الدينية للشعر ، كما فعل - بعد ذلك بقليل - باحث آخر عن الأساطير لايعرف الراحة هو د . هـ لورنس. وكانت نتيجة ذلك ، لفترة طويلة ، هي تشاعر مدفوع بطريقة صناعية ، بعض الشئ . وكما أن كثيراً من نظم سونبرن يحدث تأثيراً أشبه بجرعات مكررة من الجن والماء ، فإن كثيراً من نظم مستر ييتس إنما تنبهه المأثورات الشعبية والعقائد المستترة والأساطير والرمزية وكتابات السحر والتحديق في البلورات :

« من تراه سيذهب مع فيرجاس الآن ،

وينفذ في ظل الغابة العميقة المنسوج ،

ويرقص على الشاطئ المستوى ؟

أيها الشاب ، ارفع جبينك المحمر ،

وارفعي أجفانك الرقيقة ، أيتها الفتاة ،

ولا تفكرا في الآمال والمخاوف بعد الآن » .

فهذا يلوح لى شديد الجمال ولكنه شديد التصنع . إن فيه استثارة متعمدة للغيبوبة ، كما يعترف حقيقة في مقالته عن «رمزية الشعر» :

« لاح لي على الدوام أن الهدف من الوزن هو أن يطيل من لحظة التأمل ، اللحظة التي نكون فيها نائمين ومستيقظين في آن واحد ، وهي لحظة الخلق الوحيدة ، وذلك بإسكاتنا من طريق رتابة جذابة على حين يبقينا مستيقظين بتنوعه ، وأن يبقينا في تلك الحالة التي ربما كانت غيبوبة حقيقية ، حيث ينبسط العقل - وقد تحرر من ضغط الإرادة - «على شكل رموز» .

وفي هذه النظرية قدر كبير من الصدق ، ولكن ليس ما فيه الكفاية ، وممارستها تعرض مستر ييتس لنقد مستر أ . أ . رتشاردز العادل ، كما يلي :

« بعد معركة متطاولة مع الدراما ، قام مستر ييتس بانفصال عنيف لا عن الحضارة الجارية فحسب وإنما أيضا عن الحياة ذاتها ، من أجل عالم فوق الطبيعي . بيد أن عالم «الأحوال النفسية الأبدية» والجواهر السماوية والكائنات الخالدة ليس ،

كقصص الفلاحين الأيرلندية ، ومناظر الطبيعة الأيرلندية جزءاً من خبرته الطبيعية والمألوفة . والآن فإنه يتحول إلى عالم من اجتماع الأوهام الرمزية ، هو منه على غير يقين ، على نحو مستميت . إنه على غير يقين لأنه قد اصطنع كتكنيك للإلهام استخدام الغيبوبة ، وأوجه من الوعى غير مترابطة ، والكشوف التى تواتيه فى هذه الحالات غير المترابطة غير متصلة بالخبرة السوية على نحو كاف».

وأظن أننا لانعدو أن نكون قد حملنا شكوى المستر رتشاردز خطوة صغيرة أبعد ، إذا أضفنا أن « عالم فوق الطبيعى » عند المستر ييتس لم يكن عالم فوق الطبيعى الصائب . فهو لم يكن عالما من الدلالة الروحية ، ولا عالم خير وشر حقيقيين ، ولا قداسة أو خطيئة ، وإنما هو أسطورية أدنى ، على درجة عالية من الحذلقة ، تستدعى - كما يستدعى الطبيب - لتزود نبض الشعر الآخذ فى الوهن بمنبه وقتى ، حتى يتفوه المريض المحتضر بآخر كلماته . وهذه الأسطورية ، بوعيها الزائد بالذات ، تقترب من أسطورية د . هـ . لورنس فى جانبها الأكثر انحلالا . ونحن نعجب بمستر ييتس لأنه قد جاوزها ، ولأنه حزم تحفه الصغيرة وحزم أمره على أن يعيش فى شقة مؤثثة على أكثر الأنحاء بساطة وتجرداً . إن بضعة أشياء جميلة ذاوية تظل باقية : بابل ، نينوى ، هيلين طروادة ، وما إلى ذلك من تذكارات الشباب : بيد أن صرامة نظم مستر ييتس فى مرحلته التالية ككل جديرة بأن تقسر أقل الناس تعاطفاً على الإعجاب به . ورغم أن نغمتـه كثـيراً ما تكون نغمة أسى ، واستسلام أحيانا :

« الأشياء التى قلتها أو صنعتها منذ سنوات طوال

أو الأشياء التى لم أصنعها أو أقولها

وإنما ظننت أنى قد أقولها أو أصنعها

تفدحنى بثقلها ، ولا يمر يوم

إلا وأتذكر شيئا ،

فيرتاع ضميرى أو غرورى » .

ورغم أن مستر ييتس ربما مازال أشبه بترايتون بين الجداول ، أنهكه الطقس ، أكثر مما ينبغى قليلاً ، فإنه قد وصل إلى العظمة إزاء أكبر النقائض . ولئن كان لم يصل إلى فلسفة كلية مركزية لقد طرح على الأقل - فى أغلب الأحيان - ما هو تافه ومتطرف ، وما هو محدود زمانا ومكانا .

وعند هذه النقطة ، وبعد أن وجهت الأنظار إلى الصعوبات التى جربها مستر باوند ومستر بيتس دون أن يكون الذنب فى ذلك ذنبهما ، قد تتوقعون أن أخرج من جعبتي جيرارد هوبكنز بنغمة انتصار على اعتبار أنه شاعر السنة والتقاليد . ويقينا كنت أود لو وسعنى ذلك ، ولكنى لاأستطيع أن أشارك كلية فى الحماس الذى يستشعره كثير من النقاد نحو هذا الشاعر ، أو أن أضعه على مستوى أولئك الذين ذكرتهم لتوى . ففى المحل الأول ، نجد أن حقيقة كونه قساً يسوعياً ، ومؤلف بعض شعر دينى بالغ الجمال ، لاتعدو أن تكون متصلة بالموضوع جزئيا . فأن يهتدى المرء على أية حال - على حين أنه كاف لمداعبة الأمل فى الخلاص الفردى - لايستطيع أن يحقق للمرء ككاتب ما أخفقت سلالته وبلاده ، لبعض أجيال ، فى تحقيقه . والحق أن هوبكنز شاعر فاتن ، ولكنه ليس شاعراً من عصرنا إلى الحد الذى أدت بنا مصادفات نشر عمله وابتكارات عروضه إلى افتراضه . من المحقق أن ابتكاراته كانت جيدة ولكنها ، كعقل صاحبها ، لاتعمل إلا فى نطاق ضيق ، ويسهل محاكاتها وإن لم تكن قابلة للتكيف مع عدة أغراض . أضف إلى ذلك أنها تستوقفنى أحيانا باعتبارها مفتقرة إلى الحتمية . أعنى أنها تشفى أحيانا على أن تكون **لفظية** خالصة ، من حيث أن القصيدة الكاملة [من قصائده] تعطينا **مزيدا** من نفس الشئ ، وتراكما ، أكثر مما تمثل نمواً حقيقياً للفكر أو الشعور .

ربما كنت مخطئا فيما أقوله عن عروض هو پكنز ومعجمه اللفظى . ولكنى واثق أنه فى مسألة الشعر الدينى ثمة ما هو أكثر من مجرد صفاء وقوة عاطفة المؤلف الدينية . فكونك «شاعراً دينيا» ضرب من الحدود: إن القديس يحد نفسه بكتابة الشعر، والشاعر الذى يقتصر حتى على هذا الموضوع يحد نفسه أيضا . وليس هوپكنز شاعراً دينيا بالمعنى الأهم الذى ذهبت به فى موضع آخر إلى أن بودلير شاعر دينى ، أو بالمعنى الذى أجد به ڤيون شاعراً دينياً ، أو بالمعنى الذى أعد به عمل مستر چويس مشرباً بالشعور المسيحى . ولست أود أن أنتقص من قدر [هوپكنز] وإنما أن أؤكد حدودا وتفرقات . إنه خليق أن يقارن لابمعاصرينا الذين يختلف موقفهم عن موقفه وإنما بالشاعر الثانوى الذى يقرب من أن يكون معاصراً له ويشبهه أكثر من غيره : جورج مرديث . وهذه المقارنة فى صالح هوپكنز كلية . إن كليهما شاعر إنجليزى من شعراء الطبيعة ، يستخدمان حيلا تكنيكية متشابهة ، وهوپكنز هو أكثر الرجلين خفة . وعلى حين أن مرديث ، باستثناء بضع ملاحظات ماضية معبر عنها بوقاحة للطبيعة الإنسانية ، لايملك إلا « فلسفة فى الحياة » أقرب إلى الضحالة والرخص ، يملك هوپكنز عزة الكنيسة من ورائه ، وهو بالتالى أقرب إلى الواقع . غير أنه عن

نضال عصرنا كي يركز لا أن يشتت ، كي يجدد ارتباطنا بالحكمة التقليدية ، كي يعيد إقرار صلة حيوية بين الفرد والجنس ، أي - بعبارة واحدة - النضال ضد النزعة الليبرالية : عن هذا كله يقف هوپكنز بعيدا بعض الشئ ، وفي هذا لايقدم لنا هوپكنز إلا عونا بالغ الضآلة .

إن ما أردت أن أمثل له من طريق الإشارة إلى الكتاب الذين ذكرتهم في هذه المحاضرة هو التأثير المقعد الذي يصيب رجال الأدب من عدم كونهم قد ولدوا ونشأوا في بيئة ذات تقليد حي ومركزي . وفي المحاضرة التالية سأتناول - بالأحرى - الآثار الإيجابية للهرطقة ، ونتائج أكثر ترويعا : هي تلك الناجمة عن التعرض لتأثير شيطاني .

- ٣ -

أظن أن ثمة موضوعاً شائقاً للبحث - بالنسبة لدارس التقاليد ، في تاريخ التجديف ، والمركز الشاذ لذلك الاصطلاح في العالم الحديث . إنه بقية غريبة في مجتمع قدكف ، في أغلب أجزائه ، عن أن يغدو قادراً على ممارسة ذلك النشاط أو التعرف عليه . وثمة ما يغريني بأن أعتقد أنه عموماً ، وعندما يستخدم ذلك المصطلح أصلا ، فإنما يستخدم بمعنى ليس إلا ظلا للأصل . لأن التجديف الحديث ليس إلا فرعا من الأشكال غير اللائقة ، وكما أنه في بعض البلدان - التي مازال فيها تاج - يصدم الناس عادة (وهم محقون تماماً) بأي وقاحة على الملأ إزاء أي عضو من عائلتهم الملكية، فإنهم يصدمون أيضا بأي وقاحة على الملأ إزاء رب لايشعرون نحوه ، في حياتهم الخاصة ، بأي احترام البتة : وكلا الشعورين تسانده محافظة من سوف تجعلهم أي تغيرات اجتماعية يخسرون . ومع ذلك يجنح الناس في يومنا هذا إلى تحمل واحترام أي انتهاك يقدم إليهم على أنه من وحي أغراض « جدية » ؛ على حين أن المطهر الوحيد الذي يجعل من التجديف أو الفحش أمراً محتملا هو حس الفكاهة : فغير اللائق الذي هو مضحك قد يكون منبعاً مشروعا للمرح البرئ ، على حين أن غياب الفكاهة يجلو عنه النقاب كمجرد باعث على الاشمئزاز . ولست أود أن يفهم أني أدافع عن التجديف بمعناه المجرد . وإنما أنا أوضح فقط أنه في العالم الحديث أمر بالغ الاختلاف عما هو خليق أن يكونه في « عصر من عصور الإيمان » تماماً كما أن مفهوم القاضي للتجديف خليق - فيما يحتمل - أن يكون بالغ الاختلاف عن مفهوم الكاثوليكي الصالح ، وأن أوجه اعتراضه عليه إنما ترجع إلى أسباب جد مختلفة . بديهي أن

مسألة الرقابة بأكملها قد رُدت الآن إلى لااتساق سخيف ، ومن المحتمل أن تظل كذلك ماظلت أخلاقيات الدولة غير أخلاقيات الكنيسة . ولكن النقطة التى أرغب فى توضيحها هى أن التجديف ليس مسألة شكل لائق ، وإنما مسألة اعتقاد صائب . وربما ما كان ليسع أحداً أن يجدف بأى معنى غير المعنى الذى يمكن به أن يقال إن ببغاء يسب ، إلا إذا كان يؤمن – بعمق – بما يدنس حرمته ، وعندما يصدم التجديف أى شخص ليس بالمؤمن فإن ما يصدمه لايعدو أن يكون خرقا للائق من الأشكال : وإنها لمسألة دقيقة كونه ، إذ هو واقع فى خطأ عقلى ، يرتكب أو لايرتكب خطيئة إذ يُصدم للأسباب الخطأ . أرى يقينا أن التجديف الذى هو من الطبقة الأولى من أندر الأشياء فى الأدب ، لأنه يتطلب عبقرية أدبية وإيمانا عميقاً معاً ، يرتبطان فى عقل هو فى حالة فريدة وغير عادية من المرض الروحى . وأكرر أنى لاأدافع عن التجديف ، وإنما ألوم عالما غدا التجديف فيه مستحيلاً .

والنقطة التالية التى أريد أن أتحدث عنها نقطة أشد حساسية . فمن الممكن أن ينظر المرء إلى التجديف على أنه إحداث ضرر معنوى بالنفوس الضعيفة أو الملتوية ؛ وفى الوقت ذاته ينبغى أن يعترف الإنسان بأن البيئة الحديثة غير مواتية للإيمان إلى الحد الذى تنتج معه أفراداً يمكن أن يجرحهم التجديف متزايدى القلة . وعلى ذلك فقد يكون للمرء أن يتوقع أن التجديف (مهما يكن شأنه فى عصور أخرى) أقل استخداماً من جانب قوى الشر مما كان الشأن عليه فى أى وقت آخر من ألفى السنوات الأخيرة . وعلى حين ربما كان التجديف يوماً علامة على الفساد الروحى فلربما أمكن النظر إليه الآن على أنه بالأحرى علامة على أن النفس مازالت حية ، أو حتى على أنه استعادة للحياة : لأن إدراك الخير والشر– مهما يكن ما نختاره منهما– هو أول متطلبات الحياة الروحية . وعلى ذلك فإننا نحسن صنعا إذا ولينا وجوهنا فى غير شطر المجدف ، بالمعنى التقليدى لهذه الكلمة ، بحثا عن أكثر عمليات الروح الشرير اليوم إيتاء للثمار .

وإنه ليؤسفنى ، بالنسبة لغرضى الحالى ، ألا تكون لدى معرفة أوثق وأدق وأوسع بالروائيين الإنجليز فى مائة السنوات الأخيرة ، وأنى بالتالى أشعر أنى غير متأكد ، بعض الشئ ، من تعميماتى . ولكن يلوح لى أن الروائيين البارزين ، الأقرب إلى أن يكونوا معاصرين لنا ، قد كانوا أكثر اهتماما من أسلافهم – عن وعى أو لا وعى – بأن يفرضوا على قرائهم **نظرتهم الشخصية إلى الحياة** وأن هذا لايعدو أن يكون جزءاً من الحركة الكاملة لعدة قرون نحو تضخيم **الشخصية** واستغلالها . لست أذهب إلى أن الشخصية دخيل محرم ، وأتخيل أن المعجبين بجين أوستن إنما يجذبهم جميعا شئ يمكن أن تدعوه شخصيتها . ولكن الشخصية، مع جين أوستن ومع ديكنز ومع ثاكرى ،

كانت أقرب إلى أن تكون فى مكانها السوى . إن المعايير التى نقدوا بها مجتمعهم ، وإن لم تكن بالغة الرفعة ، لم تكن على الأقل من صنعهم . ففى روايات ديكنز مثلا نجد أن الدين مازال من النوع القديم الطيب البليد المنتمى إلى القرن الثامن عشر ، مغطى بقيض من اللبلاب والديوك الرومية ، ويكمله حماس إنسانى النزعة قوى . كان هؤلاء الروائيون لايزالون مراقبين : مهما وجدنا ملاحظاتهم سطحية ، على العكس من فلوبير مثلا . إنهم سنيون بما فيه الكفاية حسب النور فى عصرهم . وأول شك فى ظهور هرطقة إنما يتسلل مع كاتبة كانت ، فى أحسن أحوالها ، تملك بصيرة وعاطفة معنوية أعمق كثيراً من هؤلاء ، ولكنها جمعت إليهما لسوء الحظ العقلانية الكئيبة لتلك الفترة ، والتى تعد من أكبر صروحها : چورج إليوت . يلوح لى أن چورج إليوت من نفس القبيلة التى ينتمى إليها كل الأخلاقيين الجادين والمتطرفين الذين جاءوا بعدها : وينبغى أن نحترمها لكونها أخلاقية جادة ، ولكن علينا أن ننعى أخلاقياتها الفردية . إن ما كنت أتقدم نحوه هو التأكيد التالى : إنه عندما تكف المعنويات عن أن تكون مسألة تقاليد وسنة – أى عادات المجتمع وقد شكلها وقومها وسمابها الفكر المتواصل للكنيسة وتوجيهها – وعندما يضع كل رجل أخلاقياته الخاصة، فإن **الشخصية** تغدو، عند ذلك ، شيئاً ذا أهمية مروعة .

إن إنتاج توماس هاردى الراحل يقدم لنا نموذجاً شائقاً لشخصية قوية لايصدها أى ارتباط بهيئة أو خضوع لأى عقائد موضوعية : لايعوقها أى أفكار أو حتى تلك الرغبة التى تعرقل جزئياً الكتاب الأقل مرتبة : الرغبة فى إمتاع جمهور كبير. ويبدو لى أنه كان يكتب من أجل «التعبير عن النفس» كخير ما يستطيع إنسان أن يكتب وأن النفس التى كان عليه أن يعبر عنها لاتبدو لى وسيلة اتصال ذات حظ متميز من السلامة والتهذيب . فهو لم يكن يعنى حتى بمواصفات الكتابة الجيدة وكان يكتب أحيانا كتابة بالغة القوة ولكنه كان قليل الاحتفال دائما يمس أسلوبه أحيانا حدود السمو دون أن يمر بمرحلة الجودة . وقد ترتب على انغماسه فى نفسه أن راح يرسم رقعة واسعة من المناظر لأن المناظر مخلوق سلبى يخضع لحالة الكاتب النفسية . والمناظر توافق أيضا أهداف الكاتب الذى لايعنى على الإطلاق بعقول الناس وإنما بانفعالاتهم ولعله لايعنى بهم إلا كأدوات لنقل الانفعالات . ومن المحقق أن أغلب شخصيات هاردى لاتنبعث فيها الحياة إلا فى نوباتها الانفعالية . هذه الانفعالية المغرقة تلوح لى مظهراً من مظاهر التدهور وعنصراً أساسياً من عناصر الإيمان فى العصور الرومانتيكية بأن ثمة مايدعو إلى الإعجاب فى الانفعال القوى فى حد ذاته مهما يكن هذا الانفعال ومهما يكن موضوعه . بيد أنه ليس بديهيا أن الكائنات البشرية تبلغ قمة

الواقعية عندما تكون فى حالة انفعال عنيف . فالأهواء البدنية العنيفة فى حد ذاتها لاتفرق بين إنسان وآخر والأحرى إنها تنزل بالبشر جميعاً إلى نفس المستوى . والعاطفة لاتكون ذات دلالة إلا على ضوء علاقتها بشخصية الإنسان وسلوكه فى لحظات أخرى من حياته وفى سياقات أخرى . الأكثر من ذلك أن العاطفة القوية لاتكون شائقة أو ذات دلالة إلا فى الأقوياء أما أولئك الذين ينغمسون دون مقاومة فى الانفعالات التى تجردهم من آدميتهم فإنهم يغدون مجرد أدوات للإحساس ويفقدون آدميتهم . فبدون المقاومة والصراع الخلقى لايوجد معنى . ولكن لما كانت غالبية الناس لاهى بالقادرة على الانفعالات القوية ولا هى بالقادرة على المقاومة القوية فإنها تجنح دائما إلى الإعجاب بالعاطفة كغاية فى حد ذاتها إلا إذا أوحى إليها بالعكس . وإذا ما وجد نقص فى الحيوية تخيل الناس أن العاطفة هى أجدر دلائل الحيوية بالثقة . وقد يساعدنا هذا فى حد ذاته على تفسير رواج سمعة هاردى .

إن ما يدخل نغمة من الزيف ، المرة تلو المرة ، على روايات هاردى هو أنه لايدع شيئا للطبيعة ، وإنما يدير اللولب بنفسه دورة أخيرة على الدوام ؛ وأما عن دوافعه لفعل ذلك فأمر يثير فى أخطر الشكوك . إنه فى رواية «عمدة كاستربردج» – التى لاحت لى دائما أفتن رواياته ككل – يقترب أكثر ما يقترب من توليد إيحاء بالحتمية ، وجعل الأزمات تلوح نتاجا لخلق هنشارد . والترتيب الذى يجعل به البطل ، إذ يميل على جسر ، يلفى نفسه محدقاً إلى شبحه فى المجرى من تحته إنما هو عمل بارع tour de force على نحو مقتدر . ومهما يكن من أمر فإن هذا المشهد قد جاء من طريق الترتيب كالمشاهد الأقل نجاحا حيث يقحم الدافع نفسه على نحو أوضح – كذلك المشهد مثلا فى رواية «بعيدا عن الحشد الذى يصيب بالجنون» ، حيث تفك باشسبا لوالب تابوت فانى روبين – وهو ما يلوح لى زائفا على نحو متعمد . وأنا أعنى بهذا أن المؤلف يلوح وكأنه يفرج عمداً عن انفعال خاص به على حساب القارئ . إنه شكل رقيق من أشكال التعذيب من جانب الكاتب – وشكل رقيق من أشكال تعذيب الذات من جانب القارئ . وهذا يصل بى إلى النقطة التى تدور حولها هذه المحاضرة ، لأول مرة .

لم أوضح حتى الآن العلاقة بين الوثائق التى أدرسها فى هذه المحاضرة وموضوع المحاضرة الأخيرة . لقد كنت معنيا هناك بأن أمثل للتأثير المحدد للآفاق والمقعد الذى أحدثه الانفصال عن التقليد والسنة فى كتاب معينين ، أعجب بهم رغم ذلك لما حاولوا أن يقوموا به فى وجه عقبات كبرى . وإنما أنا معنى هنا بتقحم ما هو **شيطانى** على الأدب الحديث ، نتيجة لنفس هذه الحالة التى يؤسف لها للأمور . ولهذا السبب جشمت نفسى العناء فى البداية لكى أبرز أن التجديف ليس مسألة تخصنا [هنا] . وإنى

لأخشى أنه حتى لو كان بمقدوركم أن تراودكم فكرة قوة إيجابية للشر ، تعمل من خلال وسيط إنسانى ، فستظل فكرتكم عن كنه الشر بالغة الافتقار إلى الدقة رغم ذلك ، وستجدون أن من العسير عليكم أن تصدقوا أنها قد تعمل من خلال رجال ذوى عبقرية ، خلقهم من أكثر الأنواع امتيازاً . وإنى لأشك فيما إذا كان بوسع ما أقوله أن ينقل الكثير لأى شخص لاتكون عقيدة الخطيئة الأصلية أمراً بالغ الواقعية والترويع بالنسبة إليه . وكل ما يسعنى هو أن أطلب إليكم أن تقرءوا النصوص ، ثم تعيدوا النظر فى ملحوظاتى . ومن أكثر نصوص هاردى دلالة مجلد قصص قصيرة ، قصص قصيرة متمكنة بالتأكيد ، لم يتلق قط فحصاً كافياً من وجهة النظر هذه : أعنى مجموعته المسماة «مجموعة من السيدات النبيلات» . فها هنا ، من ناحية ، تجد هاردى الأساس دون خشبة مسرح وسكس ، ودون المشاهد العزيزة على القلب الأنجلو – سكسونى ، أو فلاحى تلك الفترة المبهجين لخيال أهل الحواضر . بديهى أنه ليست كل هذه القصص بالتى تمثل للنقطة التى أثيرها بدرجة متساوية ، ولكن خيرها بالنسبة لغرضى ، وإنى لأحيلكم إليها ، بدلا من أن أضيع وقتكم بتلخيص حبكتها ، هى قصة «باربارا بيت جريب» . ليست هذه واقعية ، وإنما هى – كما يورد هاردى قائمة بها – « رومانس وفانتازيا » يستطيع هاردى أن يصنع بهما ما يريد بالضبط أن يصنعه . لست أعترض على الرعب : فإن مسرحية «أوديب ملكا» ذات حبكة بالغة الترويع يستقطر منها الكاتب المسرحي آخر قطرة من الرعب. وبين معاصرى هاردى فإن «قلب الظلمات» لكونراد ، «ودورة اللولب» لچيمز ، حكايات عن الرعب . بيد أن ثمة رعباً فى العالم الواقعى ، وفى هذه الأعمال لسوفوكليز وكونراد وچيمز ، نجدنا فى عالم من الخير والشر . أما فى «باربارا بيت جريب» فإننا نجد عالما من الشر الخالص . ويلوح أن هذه الحكاية لم تكتب إلا لإشباع وجدان مريض من نوع ما .

وأنا أجد هذه النغمة ذاتها فى عمل رجل أتيحت لى الفرصة لكى أذكر مرضه من قبل ، وأعده عبقرية أعظم كثيراً – إن لم يكن فنانا أعظم – من هاردى : د . هـ . لورنس . إن للورنس ثلاثة أوجه ، ومن العسير جداً أن نفيها جميعاً حقها : فالأول هو الوجه السخيف : افتقاره إلى حس الفكاهة ، وتعاظمه ، وافتقاره لا إلى المعلومات قدر ما هو للملكات النقدية التى يجمل بالتعليم أن يضفيها على أصحابه ، وعجز عما ندعوه عادة بالتفكير . وعن هذا الجانب من لورنس فإن الكشف اللامع الذى قدمه مستر وندام لويس فى كتابه «الأبيض» هو ، إلى حد كبير ، أكثر النقدات الموجهة إليه نهائية . وثانيا ، فهناك حساسيته الحادة على نحو غير عادى وقدرته على الحدس العميق – حدس كان عادة يستخلص منه نتائج خاطئة . وثالثا ، فثمة فيه مرض جنسى متميز .

ولسوء الحظ يلزم أن نستبقى هذه الأوجه كلها فى أذهاننا لكى ننقد الكاتب على نحو عادل . ويكاد هذا ، فى مثل هذا المنظور القريب ، أن يكون متعذراً . ولا ريب فى أنى سألوح كمن يبرز الجانب الثالث على نحو مسرف ، ولكن هذا الجانب ، فى نهاية المطاف ، هو أقل جوانبه التى نجح [النقاد] فى دراستها .

أشرت إلى النشأة الدينية المؤسفة التى منحت لورنس شهوته للاستقلال الذهنى . وكأغلب الناس الذين لايعرفون ما هى السنة ، كان يكرهها . ولست معنيا بأسبابه الأكثر صميمية ، من سلالة وبيئة وتطرف فى الفكر والشعور : فإن أناسا أكثر عدداً من اللازم قد عنوا بهذه الناحية فعلا . وقد ذكرت عدم حساسيته بالأخلاقيات الاجتماعية العادية ، وهي ناحية منه بالغة الغرابة على ذهنى إلى الحد الذي تحيرنى معه تماما وتبدو لى مسخا غريبا . والنقطة هى أن لورنس بدأ الحياة متحرراً تماماً من أى قيود تقاليد أو مؤسسات ، وأنه لم يكن له هادٍ غير النور الداخلى : أقل ألوان الهداية التى قدمت نفسها للإنسانية الهائمة على وجهها جدارة بالثقة وأكثرها خداعاً . وقد كان الأمر كذلك ، على نحو فريد ، فى حالة لورنس : الذى لايلوح أنه أوتى ملكة النقد الذاتى ، إلا على شكل ومضات ، ولو بدرجة الحذق الدنيوى العادى . أما النور الإلهى فقد يمكن القول بأن من المحتمل أن كل إنسان يعرف متى يملكه ، ولكن كل إنسان معرض لأن يظن أنه يملكه حين لايكون الأمر كذلك . وعندما يكون قد ملكه فإن إنسان الحياة اليومية قد يستخرج النتائج الخاطئة من الاستنارة التى تلقاها الإنسان فى لحظات قلائل : وخلاصة القول إنه ما من أحد يمكن أن يكون الحكم الوحيد على الجهة التى ينبع منها إلهامه . وعلى ذلك فإن رجلا من طراز لورنس ، بحساسيته الماضية وتحيزاته وأهوائه العنيفة وافتقاره إلى التدريب الذهنى والاجتماعى ، يصلح – على نحو يدعو للإعجاب – لأن يكون أداة لقوى الخير أو قوى الشر ، أو – كما قد يكون لنا أن نتوقع – جزئيا لهذه وجزئيا لتلك . إن عقلا مدرباً كعقل المستر جويس على ذكر دائما من السيد الذى يخدمه . أما العقل غير المدرب والروح الخالية من الاتضاع والمفعمة شعوراً بأنها على صواب فخادم أعمى وقائد مهلك . وقد يلوح أنه ، بالنسبة للورنس ، كانت أى قوة روحية طيبة ، وأن الشر عنده لم يكن يكمن إلا فى غياب الروحانية . لاريب فى أن أغلب الناس بحاجة إلى من يوقظهم على إدراك التفرقة البسيطة بين ما هو روحى وما هو مادى ، ولم ينس لورنس قط أو يخطئ هذه التفرقة . بيد أن أغلب الناس لايعدو حظهم من الحياة أن يكون بالغ الضآلة ، وأن إيقاظهم على ما هو روحى لمسئولية بالغة الجسامة . ففقط عندما يوقظون على هذا النحو يغدون قادرين على الخير الحقيقى، ولكنهم – فى الوقت ذاته – يغدون قادرين أولا على الشر .

وإنى لخليق أن أتخيل أن لورنس عاش حياته كلها على المستوى الروحى : فلم يكن ثمة من هو أقل منه حسية . وقد تكلم المرة تلو المرة ضد موت الحضارة الصناعية الحديثة فى قلب الحياة ، وحتى لو وسع هؤلاء الموتى أن يتكلموا فإن ما قاله يدحض كل رد . وكنقد للعالم الحديث فإن كتابه «فانتازيا اللاشعور» جدير بأن يبقيه المرء على مقربة منه وأن يعيد قراءته . وعلى النقيض من نوتنجام أو لندن أو أمريكا الصناعية ، يلوح رجاله المتواثبون الحمر الجلود فى كتاب «أصباح فى المكسيك» ممثلين للحياة . وهم كذلك ، ولكن هذه ليست هى الكلمة الأخيرة ، وإنما لاتعدو أن تكون الأولى .

إن رؤيا الرجل روحية ولكنها روحيا مريضة . لقد وجدت القوى الشيطانية فى مؤلف «الضابط البروسى» أداة أبعد مدى وأرهف وأقوى مما وجدته فى مؤلف «مجموعة من السيدات النبيلات» والحكاية التى استخدمها كمثال (الظل فى حديقة الورد) لها من أعماله كثير مما يباريها . ولم أقرأ كل أعماله الأخيرة والصادرة بعد موته ، وهى كثيرة . ربما يكون قد تقدم من بعض النواحى ، وربما يكون إيمانه الباكر بالحياة قد تطور ، كما ينبغى لأى إيمان جدى حقيقة بالحياة ، إلى إيمان بالموت(١) . ولكنى لا أستطيع أن أرى كبير نمو فى رواية «عشيق ليدى تشاترلى» . فإن صديقنا القديم ، حارس الصيد ، يظهر مرة أخرى . والحواز الاجتماعى الذى يجعل سيداته النبيلات المحتد - أو النبيلات المحتد تقريباً - يقدمن أنفسهن للعامة أو يستخدمنهم ، ينبع من نفس المرض الذى يجعل غيرهن من شخصياته النسائية يخلعن محاسنهن على المتوحشين . ويلوح أن مؤلف ذلك الكتاب قد كان رجلا مريضاً جداً بالتأكيد .

ثمة ، فيما أعتقد ، الكثير جداً مما يمكن أن نتعلمه من لورنس ، رغم أن أولئك الذين هم أقدر الناس على ممارسة الحكم اللازم لاستخلاص الدرس قد لايكونون هم أحوج الناس إليه . أما أننا نستطيع وينبغى علينا أن نصالح أنفسنا مع اللبرالية والتقدم والحضارة الحديثة فقضية ما كانت بنا حاجة إلى أن ننتظر لورنس حتى ندينها ، وإنه لمن المهم أن نرى : باسم من ندينها . وإنى لأخشى أن يتوسل عمل لورنس لا لأولئك الذين يقدرون على التمييز وإنما للمرضى والضعفاء والحائرين ، وألا يتوسل لما بقى فيهم من الصحة وإنما لمرضهم . بل إن الكثيرين لن يتقبلوا عقيدته كما يريد أن يعطيها ، وإنما سينشغلون باختراعاتهم الخاصة . إن عدد الناس الذين يملكون أى معيار للتفرقة بين الخير والشر بالغ الضآلة ، وذلك العدد من أنصاف الأحياء المتعطشين إلى أى شكل من الخبرة الروحية ، أو ما قدم ذاته على أنه خبرة روحية ، عالية أو واطئة ، طيبة أو شريرة ، لكبير . ولم يخدمهم جيلى جيداً [فى هذه الناحية] .

(١) إنى مدين لمقالة غير منشورة بقلم مستر ا . ف . و . توملين للإيحاء بأن الأمر كذلك .

فقط لم تكن آلات الطباعة مشغولة هكذا ، وقط لم يخرج منها مثل هذه الأنواع من الهراء والعقائد الزائفة . **ويل للأنبياء الحمقى الذاهبين وراء روحهم ولم يروا شيئا ! أنبياؤك يا اسرائيل صاروا كالثعالب في الخرب ... فصارت إلى كلمة الرب قائلة يا ابن آدم هؤلاء الرجال قد أصعدوا أصنامهم إلى قلوبهم ووضعوا معثرة إثمهم تلقاء أوجههم . فهل أسأل منهم سؤالا ؟**

وإني لأود أن أضيف بضع كلمات على سبيل الرجوع للوراء والتلخيص وذلك جزئيا كتذكرة بضآلة ما يمكن للمرء ، في مدة ثلاث ساعات ، أن يقوله عن موضوعات جدية كهذا الموضوع . ففي عصر معتقدات غير مستقرة ، وتقليد أوهن منه ، يجد رجل الأدب والشاعر والروائي ذواتهم في موقف خطر عليهم وعلى قرائهم . وقد حاولت أن أقي نفسي في محاضرتي الأولى من أن أعد مجرد معجب مسرف في العاطفة بماض حقيقي أو متخيل ومن أن أعد مولفاً لتقاليد . إن التقليد في ذاته ليس بكاف وإنما ينبغي أن ينقد باستمرار ويجعل متمشيا مع العصر تحت إشراف ما أدعوه السنة ، وإنما لافتقارنا إلى مثل هذا الإشراف قد غدا التحول المسرف في العاطفية الذي هو عليه الآن . إن أغلب « المدافعين عن التقاليد » مجرد محافظين غير قادرين على التمييز بين ما هو باق وما هو مؤقت ، ما هو أساس وما هو عارض . ولكني تركت هذه النظرية على شكل خطوط خارجية عارية لتكون خلفية لتصويري لأخطار التأليف اليوم . وحيث لايكون ثمة امتحان خارجي لسلامة عمل كاتب من الكتاب نفشل في أن نفرق بين صدق نظريته للحياة والشخصية التي تجعلها مقنعة ، بحيث أننا في قراءتنا قد لانعدو أن نستسلم - ببساطة - لشخصية مغرية بعد أخرى . إن أول المتطلبات التي يدعو إليها دعاة الشخصية عادة هي أن يكون المرء «نفسه» . ويعتبر هذا «الإخلاص» أهم من أن تكون الذات موضع البحث صالحة أو طالحة ، اجتماعياً وروحياً . وهذه النظرة إلى الشخصية لاتعدو أن تكون افتراضا من جانب العالم الحديث ، وليست أكثر قابلية للذياد عنها من آراء أخرى اعتنقت في أزمنة متنوعة وفي أماكن عديدة . إن الشخصية المعبر عنها على هذا النحو ، الشخصية التي تفتننا في العمل الفلسفي أو الفني ، تجنح - كما هو طبيعي - إلى أن تكون شخصية **غير قابلة للتجدد** ، تخدع ذاتها جزئيا وتكون لامسئولة جزئيا . ونظراً لحريتها ، فإنها تكون **محدودة** ، على نحو مخيف ، بتحيزها وغرورها الشخصي ، تستطيع أن تحقق خيراً كثيراً أو أذى كبيراً حسب الصلاح أو عدم النقاء الطبيعي للإنسان : ونحن جميعا غير أنقياء بطبيعتنا . وكل ما وسعني أن أقوم به هنا هو أن أوحي بأن ثمة معايير للنقد ، ليست مستخدمة عادة ، نستطيع أن نطبقها على كل ما يقدم إلينا على أنه أعمال فلسفية أو فنية ، مما يعين على جعلها آمن وأنفع لنا .

تـذييل

دعوت هذه المقالة ، بعد بعض التفكير ، كتاباً تمهيدياً فى الهرطقة الحديثة ، مشيراً إلى أنه مقدم فى المحل الأول لأولئك الذين قد يشوقهم أن يتابعوا الموضوع بأنفسهم . وقد فكرت فى أن أكمله بكتاب تدريبات متدرج ، يبدأ بأمثلة بسيطة جداً للهرطقة ، ويفضى إلى تلك التى يصعب جداً حلها ، تاركاً الدارس يجد الأجوبة بنفسه . وربما كان السبب الرئيس فى تركى هذا المشروع هو الوفرة الطاغية للتدريبات الأولية ، إذا قورنت بندرة تلك التى تستطيع أن ترهق قدرات الدارس السريع والماهر حقيقة . وعلى ذلك فسأقنع بتقديم أربعة أمثلة . إن المثال (١) أولى جدا ، ويمكن الحصول على عينات لاحصر لها من هذا النوع نفسه . ورقم ٢ متقدم على نحو طفيف ولكن ليس كثيراً . أما رقما ٣ و ٤ فمن بين أكثر الأنواع التى يمكننى الحصول عليها تقدماً . وإن كتاب تدريبات مرض حقيقة لخليق أن يتطلب تعاون مجلس من المحررين . ولست حسن الاطلاع [فى هذا الميدان] بما فيه الكفاية ، ويحرجنى أن أغلب الأمثلة التى تطرأ على ذهنى لاتكاد ترتفع عن بساطة رقم ١ . وثمة تدريبات متقدمة عديدة ممكنة لمن يعرفون لغات أجنبية .

- ١ -

«إن المعنى المتبرير لخطية الخطيئة البالغة ، مع ما يحمله ذلك من كراهية معنوية ، يفسح الطريق لاتجاه أكثر طبيعية . فالرذيلة تسئ بقبحها أكثر مما تسيئ بخطيتها . والصلاح جذاب لجماله المعنوى ، أكثر مما هو كذلك لفضيلته» – چون ا. هوبسون : محاضرة الـ Moncure د . كونواى ١٩٢٣ .

- ٢ -

« فى ختام حياتى كمدرس ... أجدنى مقتنعا بأن الشخصية هى الأمر المهم دائما وطيلة الوقت ... » .

« إن مسألة اللغة اللاتينية هذه جزء ، وليست إلا جزءاً ، مما إخاله أهم مسألة تربوية تواجه البلاد الآن . هى مسألة تشغل بال اللجنة الاستشارية لمجلس التربية والتعليم فى هذه اللحظة – مسألة التعليم الصائب الذى يقدم لتلاميذ تتراوح أعمارهم بين ١١ و ٢/١ ١٦ سنة ، لن يمضى تعليمهم إلى وراء هذه النقطة . فهل نحن نقدم التعليم الصائب فى وقتنا هذا ؟ أرانى على يقين من أن ذلك ليس هو الحال .

إنى خليق أن أزود الولد أولا بتعليم رجيح قائم على ثقافة انجلترا وجغرافية انجلترا وتاريخ انجلترا وأدب انجلترا ، مع حساب أقل ، ونوع من العلم مختلف ، وما كنت لأحاول أن أعلمه أكثر من لغة أجنبية واحدة . إنى خليق أيضا أن أحاول إعطاءه تربية بدنية كاملة ، وتدريباً كاملا لليد والعين والأذن ،وسأسعى إلى أن يكون ذلك فى مثل أهمية تعليمه الأدبى .

وفى سنواته الأخيرة بالمدرسة أسعى إلى أن أقيم على ذلك الأساس بعض الفهم للعالم الحديث : لماذا هو ، وكيف يعمل ، وما مكانه فيه . وفى ذلك التعليم لا أظن أنه سيكون هناك مكان أو وقت للغة اللاتينية ، ولكننا فى الوقت الحاضر لم نصغ بعد أى شئ من هذا القبيل . إنه مازال مثلا أعلى» - دكتور سيريل نوروود ، مخاطبا مؤتمر رابطة المدارس الإعدادية المندمجة ، فى الهوتيل جريت سنترال ، ميرلبون (صحيفة «ذا تايمز» فى ٢١ ديسمبر ١٩٣٣) .

- ٣ -

« والخلاصة أن الخلق مثل أعلى لاشخصى يختاره الفرد ، ويضحى فى سبيله بكل الدعاوى الأخرى ، خاصة دعاوى العواطف أوالانفعالات .ويترتب على ذلك وجوب أن يوضع الخلق فى مواجهة الشخصية التى هى المقام العام المشترك لعواطفنا وانفعالاتنا . وهذه - يقينا - هى المقابلة التى أرغب فى توكيدها ، وعندما أقول بعد ذلك أن كل شعر - وأود أن أدرج فيه كل الدوافع الغنائية - نتاج الشخصية ، وبالتالى يُكف فى الخلق ، أكون قد قررت الخيط الرئيس لمقالتى » - هربرت ريد ، «الشكل فى الشعر الحديث» ، ص ١٨- ١٩ .

- ٤ -

« إن أى نقد جدى للفلسفة الشيوعية ينبغى أن يبدأ بأن يعلن صراحة كم من نظريتها يقبله الناقد . وعلى ذلك ينبغى على أن أصدر نقدى بأن أقول إنى أتقبل نبذ المثالية ومبدأ وحدة النظرية والممارسة بالمعنى الذى شرحتها به . وما دام هذا هو المبدأ الثورى الحقيقى فإن مثل هذا التقبل يتضمن أن يتخذ المرء موقفه ، داخل تقليد الفكر المشتق من ماركس . والمتضمنات السلبية لتقبل هذا المبدأ الأساس بالغة العمق . فهى تشمل نبذ كل فلسفة وكل نظرية اجتماعية لاتتقبل هذا المبدأ ، لا عن اعتراض معين على نتائجها ، وإنما عن انشقاق كامل على الافتراضات التى تقوم عليها ، والغرض

الذى يحكم نموها . إنها تتضمن اعتقاداً بأن كل نظرية ينبغى أن تبحث عن تحقق فى الفعل ، وتكيف ذاتها مع احتمال التجربة . وهى تتخلص من التفكير التخمينى على أساس أنه ما من صحة اعتقاد ، مهما يكن ، يمكن إثباتها من طريق الحاجة . وهى تتضمن رفضاً ، عند كل نقطة ، لجعل المعرفة هدفاً فى حد ذاتها . وبالمثل ترفض الرغبة فى اليقين التى هى الدافع الذى يحكم الفكر التخمينى » جون ماكمارى ، « فلسفة الشيوعية » ، ص ٦٢ - ٦٣ .

مختارات من

« الصخرة »

(١٩٣٤)

من " كلمة تمهيدية "

(١٩٣٤)

[من كلمته التمهيدية لمسرحية «الصخرة» ، فيبر وفيبر ، لندن ١٩٣٤] .

لاأستطيع أن أعتبر نفسى مؤلف هذه « المسرحية » وإنما أنا فقط مؤلف الكلمات المطبوعة هنا . إن السيناريو – وقد أدمجت فيه بعض مشاهد تاريخية أوحى بها الموقر ر . وب – أو ديل – من وضع مستراً . مارتن براون الذى كتبت بتوجيهه الجوقات والمحاورات ، وخضوعاً لنقده الخبير أعدت كتابة الكثير منها . وثمة مشهد واحد أنا المسئول حرفيا عنه : فعن هذا المشهد ، وكذلك – بطبيعة الحال – العواطف المعبر عنها فى الجوقات لابد أن أعد نفسى مسئولا .

أبريل ١٩٣٤

ت . س . إ

مختارات من كتاب

« مقالات قديمة وحديثة »

(١٩٣٦)

المحتويات

من " تصدير "

نفد مجلد من مقالاتى يحمل عنوان « إلى لانسلوت أندروز » بعد حوالى ثمانى سنوات ، واقترح علىّ إصدار طبعة جديدة .

الكاثوليكية والنظام الدولى

(١٩٣٤)

أفترض أننا جميعا متفقون فى الرأى حول النتائج المؤسفة لانقسامات المسيحية ، ومقتنعون بالأهمية الحيوية لإعادة توحيد العالم المسيحى . ونحن نعى أيضا أنه لو قدر للعالم المسيحى أن يعاد توحيده غدا لما جاء مساويا فى الامتداد حتى للعالم الأوربى . ففى مواجهته لن تكون هناك فقط تلك البنية الكبيرة من المؤثرات المناهضة للمسيحية على نحو إيجابى ، وإنما أيضا كل القوى التى نسميها لبرالية ، وتشمل كل من يعتقدون أن الشئون العامة لهذا العالم والعالم الآخر ليس بينهما صلة ، ويعتقدون أنه فى عالم مثالى يمكن لمن يحبون الجولف أن يلعبوا الجولف ، ولمن يحبون الدين أن يذهبوا إلى الكنيسة ، ونحن ، على العكس من ذلك ، نشعر بأننا مقتنعون – مهما يكن اقتناعنا غامضا – بأن إيماننا الروحى ينبغى أن يمنحنا بعض التوجيه فى الشئون الزمنية ، وأنه إذا لم يفعل فالغلطة غلطتنا ، وأن الأخلاق تقوم على حصانة من الدين ، وأن التنظيم الاجتماعى للعالم يعتمد على حصانة أدبية ، وأننا لا نستطيع أن نحكم على القيم الزمنية إلا فى ضوء القيم الأبدية . إننا ملتزمون بما لابد أن يكون فى نظر العالم اعتقادا مستيئسا : وهو أن نظاما عالميا مسيحيا ، أن النظام العالمى المسيحى ، هو فى نهاية الأمر الوحيد الذى سيكون مجديا من أى وجهة نظر .

والحق أنه على قدر ما نكون معنيين ، كأفراد ، بالمشكلات الاجتماعية والسياسية والاقتصادية فإننا – ككاثوليك – ملتزمون بتحليل للمشكلات ولكل حل مطروح أكثر وفاءً مما يشعر عضو الجمهور العادى ، أو حتى المتخصص العادى أنه مدعو إلى القيام به . فليس الأمر مقصورا على أننا نتطلب من أى نظام – قبل أن نتمسك به – أن يؤدى وظائف لا يأبه لها صانع الأنظمة العادى ، وأن يعترف – مثلا – بمكان السلطة الكهنوتية . فالعلاقة بين الطبيعى وفوق الطبيعى لا تسوى بوفاق . إن ما أفكر فيه هو أن المفكر المسيحى هو وحده المضطر إلى أن يفحص كل مقدماته ، وإلى أن

يحاول البدء من الحدود والقضايا الأساسية . ولست مؤهلا لمناقشة علم السياسة أو علم الاقتصاد ، وعندى أن هذا الأخير أعصى على الفهم من الرياضيات . ومع ذلك لا أستطيع أن أحول بين نفسى والشعور بأن غالبية الممارسين الفعليين لكل من علم السياسة وعلم الاقتصاد فى محاولتهم أن يكونوا علميين وأن يحدوا على وجه الدقة من ميدان نشاطهم ، يتقدمون بافتراضات ليس من حقهم التقدم بها فحسب ، وإنما ليسوا دائما على وعى بتقدمهم بها . بديهى أن كل آراء الانسان ونظرياته لها صلة نهائية ما بنوع الإنسان الذى يكونه ، ولكن الكاثوليكى هو وحده ، من الناحية الفعلية ، الواقع تحت التزام صريح بأن يكتشف نوع الإنسان الذى هو عليه - لأنه تحت التزام بتحسين ذلك الإنسان حسب مثل عليا ومقاييس محددة . إن غير الكاثوليكى ، ومن المحقق أن الفيلسوف غير المسيحى إذ لا يشعر بما يلزمه أن يغير ذاته ، ولا يستشعر بالتالى حاجة مقنعة إلى فهم ذاته ، معرض لأن يقع تحت سيطرة تحيزاته ، وخلفيته الاجتماعية ، وأذواقه الفردية . وأجرؤ على القول بأن هذا هو الشأن معنا نحن أيضا : ولكننا على الأقل - فيما آمل - نعترف بواجبنا أن نحاول إخضاعها . قد يلوح هذا التأكيد بالغ الصلف . ولكنى لا أتحدث من واقع معرفتى بعلم الاقتصاد - وهى أقل من أن تكون تخطيطية - قدر ما أتحدث من واقع معرفتى العارضة بعلماء الاقتصاد .

وعلى ذلك فإنى لا أثق بأى اقتراح لترتيب شئون العالم ، إلى أن يجيب مقدم الاقتراح إجابة مرضية سؤال : ما هى الحياة الصالحة ؟ وفى كثير من الأحيان أخشى ألا يقدم إجابة أفضل من الإشارة إلى نوع الحياة التى يتصادف له ، كإنسان طبيعى وفرد معزول ، أن يميل إليها . إن أناسا بالغى القلة ، بالتأكيد ، هم الذين يودون أن يكونوا أفضل مما هم عليه ، أو - إذا استخدمنا مصطلحات أكثر قداسة - عطاش وجياع إلى البر . وإن ما يتصادف أن نميل إليه كأفراد ، خارج التيار الرئيس الذى هو التقليد الكاثوليكى ، لمعرض أن يكون هو ما تصادف أن مال إليه طرازنا من الناس فى نطاق ضيق من المكان والزمان ، ومن المحتمل أن نحمل على محمل الحقائق الأبدية أشياء لم يسلم بها فى الحق إلا مجموعة صغيرة من الناس أو لفترة زمنية بالغة القصر . وبدلا من أن نطبق تاريخ مدينتنا بأكمله على طوارئنا الخاصة فإننا قد لا نعدو أن نطبق طرق التفكير الحديثة أو المحلية . إن فلسفة العمل الاجتماعى العاملة على نحو مرض حقيقة ، باعتبارها متميزة عن وسائل الخروج من مأزق فى إحدى اللحظات ، لا تتطلب علما فحسب ، وإنما حكمة أيضا . وربما كان من الاسراف أن نتوقع من أى إنسان أن يمتلك قدرة علمية متخصصة وحكمة فى آن واحد : فنحن لا نستطيع أن ننتظر من علماء الاقتصاد أن يساعدونا إلا إذا عرفنا ما الذى نريده منهم . وفى نهاية

المطاف فإن آراءنا ، واختيارنا من بين الحلول المقدمة لنا ، سوف تختلف - إذا نحينا جانبا الدور الذى يلعبه التحيز والمصلحة الذاتية - حسب آرائنا فى الطبيعة البشرية . وليست هذه مسألة علم وإنما مسألة حكمة . والحكمة لا تكتسب إلا على نحوين ، ولا تكتسب اكتسابا جيدا إلا من خلال هذين الأمرين : دراسة للطبيعة البشرية خلال التاريخ ، وأعمال البشر فى الماضى ، وخير ما فكروا فيه وكتبوه ، ودراسة من خلال الملاحظة والخبرة للرجال والنساء من حولنا ، إذ نعيش .

وأعتقد أن الكنيسة الكاثوليكية - بميراثها من إسرائيل ومن بلاد اليونان - ما زالت ، كما كانت دوما ، المستودع العظيم للحكمة . ويلوح أن الحكمة سلعة يقل توافرها ، شيئا فشيئا ، فى المؤسسات التعليمية ، لأن المناهج والمثل العليا التى تغدو رائجة فى التعليم الحديث ، والتخصص العلمى من ناحية ، ومعالجة الإنسانيات إما على أنها ضرب من العلم المزيف ، أو على أنها ثقافة سطحية لم توضع بحيث تنمى نزوعا إلى الحكمة ، وهى شىء من المحقق أن المؤسسات التعليمية لا تستطيع أن تعلمه لأنه لا يمكن أن يتعلم فى الوقت المحدد لها أو فى مثل تلك البيئة المحيطة كلية ، ولكنها تستطيع أن تعلمنا أن نرغب فيه ، وتستطيع أن تعلمنا كيف نمضى فى اكتسابه . إن العالم الحديث يفصل بين العقل والانفعالات فما يمكن اختزاله إلى علم ، بمفهومه الضيق لكلمة « العلم » ، وكل ما يمكن أن تتناوله حدة الفطنة إذ تتمكن من مادة محدودة وفنية ، يحترم ، أما الباقى فقد يكون تبديدا لسلوك غير متحكم فيه ، وانفعالا فجا وإنى لأود لو أمكن استنقاذ التصور الكلاسيكى للحكمة حتى لا نترك كلية لعالم السياسة من ناحية ، والزعيم الغوغائى من ناحية أخرى . فعند السياسى العادى تتطابق الحكمة مع مقتضيات الموقف ، وعند عالم السياسة تختفى فى غمرة النظرية . ولكن الحكمة - بما فى ذلك الحكمة السياسية - لا هى بالتى يمكن أن تجرد على شكل علم ، ولا بالتى يمكن أن تختزل إلى حيلة ، وليس بوسعك أن تقدمها بتشكيل لجنة مؤلفة من علماء وذوى حيلة بأعداد متساوية . وأخيرا أضيف : إن الحكمة البشرية لا يمكن أن تنفصل عن الحكمة الإلهية ، دون جنوح إلى أن تكون مجرد حكمة دنيوية ، فى مثل عقم الحماقة ذاتها .

كان هدفى ببساطة - إلى الآن - هو أن أطرح رأيا مؤداه أننا - ككاثوليك - لا نستطيع ببساطة أن نتقبل أو نرفض الحلول المقدمة من نظريين متخصصين فى العالم حسب ما إذا لاح - على السطح - أنها تسمح بمكان لنا ولإيماننا . إن علينا أن ننقد الافتراضات الخلقية - صريحة أو مضمرة - ونعترف بما هى - من وجهة نظرنا - حدود وأغلاط أصحابها . وتتجه شكوكى إلى أننا معرضون للوقوع فى شراك عابثة

نحن الذين نصبناها . إننا دائما معرضون لخطر نقل الأفكار ، على نحو حرفي أكثر من اللازم ، من رتبة إلى رتبة . وإنى لأرى عثرتين رئيسيتين : فإن أفكار السلطة ، والمرتبية ، والنظام ، والترتيب ، حين تطبق على نحو غير ملائم على المجال الزمنى ، قد تفضى بنا إلى أحد أغلاط الحكم المطلق أو إلى ثيوقراطية غير معقولة . أو قد تفضى بنا أفكار الإنسانية والأخوة والمساواة أمام الرب إلى تأكيد أن المسيحى لا يستطيع أن يكون إلا اشتراكيا . إن الهرطقة ممكنة دائما . وحيث توجد هرطقة واحدة ممكنة فثمة دائما هرطقتان على الأقل . وعندما تتعارض عقيدتان فإننا لا نتذكر دائما أنهما ، كلتاهما ، قد تكونان مخطئتين . وبديهى أن الهرطقة قد تمتد إلى شئون هذا العالم التى لا يحكم عليها الناس ، عادة ، حسب مثل هذه المعايير . فقد يكون لنا أن نتوقع العثور عليها ، مثلا ، فى بعض صور الفاشية ، كما فى بعض صور الاشتراكية . وهى حتمية فى أى تنظيم للبشر لا يعترف بالأسس المسيحية للمجتمع . ولا حاجة بنا إلى أن نندهش إذا وجدنا هرطقتين متضادتين موجودتين مقترنتين . إن تصور الحرية الفردية ، مثلا ، ينبغى أن يقوم على الأهمية الفردية لكل نفس ، والمعرفة بأن كل إنسان مسئول ، فى نهاية المطاف ، عن خلاصه أو هلاكه الشخصى ، وما يستتبعه ذلك من إلزام المجتمع بأن يتيح لكل فرد فرصة تنمية إنسانيته الكاملة . غير أنه ما لم ينظر إلى هذه الإنسانية دائما من حيث علاقتها بالله فقد يكون لنا أن نتوقع أن نجد حبا مسرفا للكائنات المخلوقة ، أو أن نجد - بعبارة أخرى - مذهبا إنسانيا يؤدى إلى إرغام حقيقى للكائنات الإنسانية على ما يعده سائر بنى الإنسان مصلحتهم . وأنا أعتبر أن الفكر المسيحى والكاثوليكى ، حين يعمل فى ميدان علم الاجتماع ، هو وحده الذى يستطيع أن يخلصنا من هذه الحدود المتطرفة التى لا تعدو أن تخلق خلطا أكبر حينما تلتقى . إن الهرطقة كثيرا ما تكون أكثر إقناعاً ، وأكثر عقلانية فيما يبدو ، وأيضا أفيد - لحظتها - من الإيمان الحقيقى . لأن الحكمة لا يتوصل إليها بنتيجة منطقية ، على نحو صارم ، من مقدمات متفق عليها . وكثيرا ما لا تكون لديك وسائل ترغم بها ، بالعقل ، على القبول من لا يريدون القبول . وواضح أن النصف الثانى من ملخص القانون ضلال وخدعة إذا محوت النصف الأول . ولكن كيف يسعك أن تثبت ذلك للمتحمس ولبانى النظم ؟ إنه شيء نعرف انه حق بما قد يكون لنا - بالتأكيد - أن ندعوه الحكمة الدنيوية : لأن الحكمة الدنيوية الحقة تفضى إلى حكمة لا دنيوية ، وتتحقق فيها ، وتظل ناقصة بدونها .

ولست أوحى للحظة بأن نظريات ما ينبغى عمله لإنقاذ العالم ، عامة كانت أو مخصصة ، هى حتما خاطئة أو عديمة الجدوى عندما لا تكون مبنية على أسس

مسيحية وكاثوليكية ، ولكن فلنأخذ ، كمثال ، مؤسسة لا يعرف عنها أغلبنا إلا القليل ، وقلائل جدا - ولست منهم - من يعرف عنها الكثير . لست أنكر جدوى عصبة الأمم ، سواء فى سنوات وجودها أو فى المستقبل ، عندما أقول : إنه كان ينبغى أن يكون واضحا من البداية أنه ما كان ليمكن للعصبة قط أن تحقق مطامح مؤسسيها . ويلوح لى أن مفهومها بأكمله يرجع إلى فترة روسو ، ويمثل ذلك الإيمان المبالغ فيه بالعقل البشرى الذى يتعرض له ذوو الانفعالات غير المنظمة . كان الافتراض هو أن بوسعك أن تأخذ المجتمع الأوربى ، بالحالة الشعثاء والهستيرية التى كان عليها فى ١٩١٨ ، وأن تقبل أكثر مما تأسف للقومية التى كانت قد نمت بالفعل ، وكانت قابلة لأن تنمو أكثر من ذلك ، وأن تفرض عليها اتحادا فيدراليا ملفقا ، وتزود آلة مركزية بتنظيم ديمقراطى ، لا تلتقى فيه الأمم القوية والضعيفة فحسب ، وإنما أيضا الأمم المهمة وغير المهمة ، والمتحضرة إن قليلا أو كثيرا ، فى مقاربة اسمية للمساواة ، وتنتظر من العقل والمصلحة الذاتية المستنيرة أن تسوى كل الصعوبات . قد أكون مخطئا ، ولكنى خليق أن أدهش لو كنت مخطئا كلية . وما عصبة الأمم اليوم إذن ؟ إنها آلة ، وأجرؤ على القول بأنها - كأغلب الآلات التى أجزاؤها المكونة كائنات بشرية مرتبطة فى لجنة - تحتوى على أجزاء أكثر من اللازم ولكنها - رغم ذلك - آلة فعالة للقيام بالمهام الأدنى التى يرى الناس من الملائم أن يستخدموها فيها . لقد سوت نزاعات ثانوية بين أعضاء ثانويين على نحو يصون ما كان أكثر الأمور حيوية : وهو السلام واحترام الذات من كلا الطرفين . وفى أمور مازالت فيها غالبية الأمم المتحضرة متحضرة بما يكفى لأن تحافظ على مبادىء مشتركة أو تضطر إلى الجهر بها ، ولا تضر فيها مصلحة أمة مصلحة غيرها ، وإنما تتطابق مصالح الجميع إزاء العناصر العاصية للقانون فى كل منها - كتجارة المخدرات والرق - فى مثل هذه الأمور أعتقد أن عصبة الأمم تبرر ، ويحتمل أن تكون قد بررت بالفعل ، إنشاءها وتكاليفها . ولكن فى الأمور التى تعمل فيها مصالح وأهواء قوية ، لابد لها أن تعتمد - ككل الحكومات الديمقراطية - على توازن للمصالح أكثر مما تعتمد على مصلحة مشتركة ، وعلى أخلاقيات حصيفة ، وليس أخلاقيات دينية . إنها النزعة العصرية فى حقل السياسة . ولست أهاجم العصبة ، وإنما أسعى إلى تعريف لحدودها : وبوسعها أن تعمل على نحو أفضل إذا اعترفنا بهذه الحدود . ولكن كان الأفضل من ذلك أن يرى مبتدعوها هذه الحدود : لأن ما تبدؤه العاطفية المسرفة ، تستطيع الكلبية والمؤامرة استغلاله .

إن الكاثوليكى يجدر به أن تكون له مثل عليا عالية - أو أنا بالأحرى خليق أن أقول : مثل عليا **مطلقة** وتوقعات متواضعة . أما المهرطق - سواء سمى نفسه فاشيا أو

شيوعيا أو ديمقراطيا أو عقلانيا - فإنه دائما ما يتسم بمثل عليا دنيا ويتوقع أشياء كبيرة ، لأني أقول إن كل المطامح إلى فردوس أرضي تغذوها مثل عليا دنيا . ولست أدين كل مخططات تحسين النوع البشرى التي ليست نتاجا للفكر الكاثوليكي ، وإنما لا أعدو أن أؤكد أن كل المخططات التي من هذا النوع ، فضلا عن مخططاتنا الخاصة ، عندما نكون مشغولين بطوارىء زمنية فورية ، ينبغي أن تخضع لفحص لا يستطيع شيء سوى الحكمة الكاثوليكية أن يقدمه . وإذ نواجه بأى نظام للمجتمع مضاد للمسيحية على نحو مؤكد نكون على يقين من أن مثل هذا النظام ، لأنه مؤسس على زيف ، لا يمكن أن يعمل على النحو الأمثل قط . وبـ « العمل على النحو الأمثل » نعنى ضمناً ، أيضا ، السعادة على أدنى المستويات البشرية الطبيعية ، وبالمقارنة بأى درجة من المجتمع المسيحي تحققت ، قد وجدت - أو يقال إنه وجدت - مجتمعات بدائية نجد فيها معدلا متوسطا - أعلى - من السرور ، ومعدلا متوسطا أدنى من الألم : وإن مناصرى الإصلاح الجنسي ليحيلوننا دائما إلى آداب سكان جزر تروبرياند السعداء . وبالمقارنة بأى مجتمع بدائى فإن كل ما يسعنا أن نقوله هو أن نوعية السرور والسعادة السائدة فى مثل هذا المجتمع أدنى من أن تجتذب أى شخص متمدين . وحتى أدنى الأفراد المتحضرين لا يستطيع أن يكيف نفسه مع مثل هذا المجتمع ، دون أن يتدهور ، وعرضا يفسد - فى حالات كثيرة - السكان المحليين معه . بيد أن الاختيار بين مجتمع متمدين وآخر بدائى ليس هو الذى يتعين علينا ، من الناحية الفعلية ، أن نعالجه ، وإنما الاختيار بين المراتب المسيحية ، وغير المسيحية ، والمضادة للمسيحية . ونحن جميعا نعرف ثانى هذه المراتب ، ونعرف كيف يعمل . وإنا لعلى ثقة من أن ثالثها لن يكون ذا جدوى .

إن ما ينبغى علينا أن نرمى إليه ليس مجرد نظام لا يتعارض مع النظام المسيحى ، نظام يستطيع المسيحيون وغير المسيحيين - فى ظله - أن يتكيفوا فى توافق كامل . فإن أى برنامج يسع الكاثوليكى تخيله ينبغى أن يرمى إلى هداية العالم بأسره . إن التوحيد الإيجابى الوحيد للعالم - فيما نعتقد - هو توحيد دينى . ولسنا نعنى بهذا ببساطة الخضوع العالمى لمرتبية كنسية على النطاق العالمى وإنما نعنى وحدة ثقافية في الدين ، وهى أمر مختلف عن التوحيد الثقافى . وإن أى مخطط عام للتوافق الدولى ، يطرح كبديل للوحدة الدينية ، يحتمل أن يكون تهديدا أكثر منه أملا . فهو خليق أن يشتت أذهان البشر عن القضايا الحقيقية ، وأن يهدئهم بشعور وهمى بالفضيلة والأمان . وكأى تركيب شاده العقل البشرى وحده سوف يسقط ، فى نهاية المطاف ، تحت تأثير أهواء البشر ، غير مخلف وراءه سوى زوال أوهام مرير لا ضرورة له . فالكاثوليكى هو وحده الذى ليست لديه أوهام تزال .

ويلوح لى أن واجبنا ، بالنظر إلى كل المحاولات الدنيوية الخالصة لتقويم العالم ، هو أن نرحب بها على قدر ما يكون لها من قيمة ، عندما يكون فيها أى خير ، وأن نعلن - فى الوقت ذاته - حدودها وخطر أن ننتظر منها أكثر مما تستطيع مثل هذه الابتكارات البشرية أن تحققه . إننا لم ننخدع بتطورات كان يتوقع لها - فى حين أو آخر - أن تجلب الوحدة للعالم . وفى وقت من الأوقات كان يتوقع من التقدم والاستنارة أن يحققا ذلك ، ومن انتشار الديمقراطية والمؤسسات البرلمانية . وأخشى أن هذا قد كان يعنى - على قدر ما يخص الأمر بريطانيا وأمريكا - إيمانا بأن الشيء الوحيد اللازم لبقية العالم هو أن يصوغ نفسه ، أو يصاغ بالقوة ، على نسق بريطانيا أو أمريكا على التوالى . والحق أن من الصعب جدا على أى منا أن يعرف : من أى النواحى نحن متفوقون على غيرنا من الشعوب ومن أى النواحى نحن لانعدوأن نكون مختلفين عنها . وفى فترة تالية فإن ما كان يدعى غزو الفضاء قد توقع منه - مع التسهيلات المتزايدة للاتصال بين الشعوب - أن تحارب من مسافات أبعد ، ولكنه من نواح أخرى - لم يحقق كل ما يجدر به أن يحققه : ففى أمريكا ، بفضل غزو الفضاء ، يمكنك أن تحصل على خضروات وفواكه طازجة ، فى أى وقت من العام ، وليس لأى منها أى نكهة . لقد توقع من توحيد المقاييس أن يوحد الشعوب ، وإن تكن الرتابة هى الثمن ، ربما . وقد جنح توحيد المقاييس إلى جعل الشعوب متشابهة ، حيث كان الأفضل أن تختلف ، وبمستطاعك أن تسمع نفس نوع الموسيقى من أى محطة إذاعة فى أوربا . بيد أنه لكى تعيش الشعوب فى ود ، تحتاج إلى أن تكون مشتركة فى شيء أكبر من خطوة رقص ، أو إجادة عالمية لسيارات فورد . وفى فترة أحدث ، كثيرا ما سمعنا أن الاعتماد المتبادل بين الأمم ، اقتصاديا وماليا ، يجعل التوافق والعمل المشترك إن لم يكن حتميين ، فعلى الأقل ضروريين : علينا أن نتفق أو نفنى . إن بوسعك أن تضع مجموعة متنوعة من الحيوانات المتوحشة فى قفص واحد ، وتقول لها إن عليها أن يتحمل بعضها بعضا وتشترك فى طعامها على قدم المساواة ، وإلا فنيت . ولكن الأبسط والأكثر إنسانية هو أن تضعها فى أقفاص مختلفة ، حسب نوعها . ومثل هذا الاعتماد المتبادل بين شعوب ذات تنظيم وجدانى واسع الاختلاف قد بدأ يظهر الآن أنه لا يعدو أن يضاعف من مناسبات الشقاق : وأن تأمل أى شيء منه هو المكافأة الوهمية لأولئك الذين مازالوا يقدمون القرابين لتلك الربة الخداعة ، ربة العقل ، التى لم تولد إلا منذ مائة وخمسين عاما خلت .

من الشائق أن نلاحظ أن بعضا من أبناء هذا العالم الاقتصادى ، ممن هم أكثر حذقا ، قد بدأت تتجه شكوكهم إلى أن النزعة الدولية عدو للصداقة الدولية . بل إن

النقاد الساخرين قد ذهبوا إلى أن مكاتب السفر ينبغى إلغاؤها ، ربما باستثناء هدف تسهيل رحلات الحج الدينية ، لأنه كلما رأت بعض الشعوب بعضا زادت الفرصة - فيما يرى هؤلاء الفلاسفة - لأن يسيء بعضها فهم بعض وينفر منه . ذلك أن كل إنسان يتذكر المناسبة التى غش فيها ، أو عومل بوقاحة ، أو منح وجبة سيئة أو سريرا غير مريح فى أسفاره . بيد أن ناقدا أكثر اعتدالا ، أكن له احتراما ملحوظا هو المستر مينارد كينيز ، قد تقدم حديثا ببعض مقترحات فى هذا الصدد فى مقالتين شائقتين فى « ذانيو ستتسمان » (رجل الدولة الجديد) . إن مستر كينيز ينتقص من النظام الذى يكون كل مستثمر صغير - فى ظله - معتمدا جزئيا على دخل من صناعات - من أطراف الأرض فى كثير من الأحيان - لا معرفة له بها ، ولا سيطرة له عليها . ويود لو يرى الإدارة والملكية وقد قرب بينهما . وقد لاح لى منذ زمن طويل أن كثيرا من المشروعات الدولية ، فضلا عن السياسة الدولية ، قد تضخمت إلى حد جسيم بحيث تجاوز قدرة العقل البشرى على التحكم فيها بطريقة فعالة ، ومأمونة ، ومع الاحترام اللازم لمصالح كل من يعنيهم الأمر . ولدينا حالات كثيرة ملحوظة ، فى السنوات الأخيرة ، انهار فيها خلق الرجل ذى السلطة ، أكثر مما انهار عقله ، تحت وطأة الجهد : مما أدى إلى عسر أو دمار ضحايا لا حصر لهم تقريبا . وهذه الرغبة فى تبسيط العلاقات الدولية ، التى عبر عنها مستر كينيز ، يلوح لى أن لها بعض الصلة بالتوق إلى الاقليمية الذى لاحظنا انبثاقه تلقائيا فى أجزاء متنوعة من العالم : فى أمريكا وفى اسكتلندا ، بل وفى شمال ألمانيا فيما قيل لى . وإنى لمتعاطف بغريزتى مع مثل هذه الحركات ، بعد أن يحذف منها الهراء السياسى والهراء الأدبى - المسرف فى العاطفية - الناظر إلى الوراء . كما أنى - معتمدا على الغريزة وحدها ، لأنه لا موهبة لى فى التفكير المستغلق - متعاطف مع بعض أنواع الـ Credit Reform وتوزيع الأرض . لست أعقد كبير آمال على مستقبل أمريكا إلى أن ينقسم ذلك البلد إلى مكوناته الطبيعية ، وهى أقسام ليست ببساطة تقسيمات الشمال والجنوب القديمين ، والأبعد من ذلك عن خاطرى : تقسيمات الثمانى وأربعين ولاية .

ويخيل إلى أن تعاطفاتى واتجاهاتى العامة ، فى مسألة الإصلاح الاجتماعى والاقتصادى ، شبيهة بتلك التى عبر عنها أعضاء أفراد فى هذه المدرسة . ولكنى أشعر أنى أشد يقينا فى مسألة واحدة ، وهى أن الكاثوليكى لا يستطيع أن يلزم نفسه كلية ، وبصورة مطلقة ، بأى شكل واحد من أشكال النظام الزمنى . ولست أعنى بهذا أنه ينبغى أن يبقى على مبعدة ، أو يرفض مناصرة أى قضية ، أو يصطنع أى طريق يتقارب العقل والحساسية والحكمة مشيرين إليه ، وإنما أعنى أن اتجاهه ينبغى أن

يكون دائما نسبيا ، وأنه لا ينبغى عليه قط أن يكرس لأى مملكة من هذا العالم نفس الهوى الذى يجمل به أن يقدمه لملكة الرب . وثمة مناسبات كثيرة ممكنة ، قد يكون من الملائم له فيها أن يسلم حياته لقضايا زمنية ، ولكن لا ينبغى أن يسلم لها قط حسه بالقيم ، متذكرا الإشارة الأفلاطونية إلى أنه ليس فى هذاالعالم ما هو جدى تماما . وهذا « الليس » يشمل بطبيعة الحال إطالة أمد وجود الإنسان فى العالم . ولست أعنى أنى أرغب فى أن أقيم ، أو أسمح بأن يقام ، خط بين الشئون الروحية والزمنية . فإنى واثق من أنه ليس لمجرد أنه قد تصادف كوننا كاثوليك وأفرادا ذوى روح عامة ، نهتم بالشئون العامة والدولية ، وإنما لأن إيماننا من نوع يقسرنا على هذا اللون الأخير من الاهتمامات . وعلى ذلك ، فإننا إذا أردنا أن نسهم بنصيبنا ، لا كمواطنين فحسب ، وإنما كمواطنين كاثوليك ، لا يجمل بنا أن نقنع بمطالعة الكتب الزرقاء ، والصحة ، والرسائل السياسية والاقتصادية ، وإنما ينبغى علينا ، فى المحل الأول ، أن نكون على معرفة تامة بلاهوتنا الخاص .

وأنا أقدم هذا التحفظ ، وأقيم هذه التفرقة ، لأنى أشعر أن العالم الخارجى سيكون دائما على استعداد للإمساك بأى عذر كى يدعى أن الكاثوليك - والأنجلو كاثوليك بخاصة - ملتزمون ببرنامج اجتماعى يتطابق - من الناحية العملية - مع إيمانهم . وربما كانت هذه الألوان من سوء الفهم Cancel out : فنحن مؤهلون كرجعيين مترفضين ، أو كاشتراكيين متهورين ، حسب ميل الناقد المعادى ، واتجاهات كاثوليكى فرد ، كان فى ذهنه وأظن أن فضيلة التسامح تحظى بتقدير أكبر مما تستحقه كثيرا . وأنا شخصيا لا أمانع فى أن أدعى مترفضا ، ولكن هذه مسألة فردية ، إنى أشد حرصا فى هذه المسألة لأنى - منذ بضع سنوات خلت - أصدرت ، عن حكمة أو غير حكمة ، إعلانا وجيزا عن عقيدتى الدينية والسياسية والأدبية غدا سهل الإيراد أكثر من اللازم . وربما كان قد أوحى إلى بعض النقاد بأن هذه الثلاثة كانت مرتبطة لا تنحل ، فى نظرى ، **ومتساوية الأهمية** .

وفى أى قضايا عامة قد نكرس لها أنفسنا ، يحتمل دائما أن نجد أنفسنا مع غير الكاثوليك من ذوى النية الطيبة ، وعلينا أحيانا أن نذكر أنفسنا بالافتراضات المسبقة البالغة الاختلاف التى يمكن أن تكون كامنة تحت عمل مشترك . وقد ذهبت ، بالفعل ، إلى أن العالم معرض لأن يجعل مثله العليا بالغة الدنو ، وتوقعاته بالغة الارتفاع ، وأنه معرض لأن ينيط بالآلية إيمانا أعمى ، وأنه معرض لأن يأمل أن يصحح الأمور اعتراف ذكى بالمصالح والامكانات المادية ، يتوصل إليه من طريق مؤتمرات وتقارير . إنه ينتظر

أكثر من اللازم من إحساس غامض ، ويرفض أن يواجه الحقيقة الماثلة في أنه ما من تغير عظيم يمكن أن يحدث في يوم من الأيام بدون اهتداء خلقي . وهو يعيش في ظل توقع مستمر لمعجزة مادية ما ، ويتبع سرابا يتخذ - في أعين البعض - شكل الرخاء ، وفي أعين البعض الآخر شكل الثورة .

وهذا الكسل والروغان الخلقي شيء يجب علينا أن نحاربه . ومهما يكن من أمر فها هنا مرة أخرى لا أود أن أقابل بين الكنيسة والعالم وكأنهما متصارعان في كل مكان ، أو كأن الكنيسة الفعلية وحدة لها سياستها الخاصة في كل طارئ ، أو كأن العالم دائما على خطأ ، والكنيسة دائما على صواب . وكلما كانت الدقائق صغيرة ، ازدادت إمكانية التباين المشروع في الرأي بين رجال الكنيسة . وعلى أية حال فقد أردت أن أوجه النظر إلى الالتزام الواقع على رجال الكنيسة المهتمين بالشئون العامة لكي يتأكدوا - قدر المستطاع - من أسسهم ودوافعهم ، ويفرقوا في أي برنامج للعمل يبتدعونه بين المقدمات والنتائج الأبدية التي ينتهون إليها ، والوسائل التي يبتكرونها . إن غالبية البروتستانتيين الأتقياء الذين يهتمون بفعل الخير العام ، يطبقون إيمانهم على أعمالهم دون فحص ، ومسيحيتهم الخاصة تتجلى ، أساسا ، في تنزههم عن الغرض ، وتضحيتهم بذواتهم ، وحماسهم الوجداني . والكاثوليكي ، ذو اللاهوت الأكثر تحددا ، والتدريب الأكبر - فيما آمل - على فحص النفس خليق أن يقوم بملاحظات أكثر واقعية لما يفعله وعلته . فالتدريب الكاثوليكي - فيما أعتقد - قد أريد به أن يكفل توازنا أمثل بين العقل والقلب . وأعتقد أيضا أن الكاثوليكيين يجمل بهم - في أي مسائل متصلة بالعلاقات الخارجية - أن يتمكنوا من الشعور بالتعاطف مع وجهات النظر الأجنبية ، وهذا أمر أجدر بالحصول عليه وأفعل من حسن النية المتشعب . وأعتقد أن ثمة عادة فكرية وشعورية كاثوليكية ، تربط بين الكاثوليك من أكثر الأجناس والأمم والطبقات والثقافات تباينا . ومن ناحية أخرى فإني أحيانا كنت أعي ذلك - على نحو محزن - مع أصدقاء إنجليز وأمريكيين ، ذوي ولاء ديني غير محدد ، إذ كان يبرز فجأة أثناء المحادثة ، فأدرك أن افتراضاتنا المسبقة ، وما نحمله على محمل التسليم عند مناقشة مشكلة معينة ، أمور مختلفة تماما . لنأمل أن تختفي هذه الاختلافات بين قومنا وأنفسنا في نهاية المطاف ، وفي الوقت ذاته وعلى الدوام نستفيد من أي تفاهم ممكن في غيره من المواضع .

من الممكن أن تكون الفترة التي نعيش فيها - إذا وسعنا أن نراها من منظور بعيد بما فيه الكفاية - فترة اضمحلال مطرد للحضارة . وذلك شكل من الرجم بالظنون

لا اهتمام لى به . فثمة أثرة منقذة من لون معين - إذا اخترنا أن نسميها أثرة - تحول بيننا وبين القنوط ، ما دمنا نعتقد أن هناك أى شىء نستطيع أن نفعله ، ويمكن أن يساعد على تحسين الأمور . وإنه لجزء من وظيفة مدرسة كهذه أن توضح لنا أفكارنا عن المواضع الممكنة للعمل الفورى ، فضلا عن الأصول الأولى . وآمل ألا أكون قد أخفقت فى تأكيد أنه قد تكون هناك دائما مخططات ، تبدؤها عقول غير مسيحية وغير كاثوليكية ، ذات دوافع وأهداف زمنية على نحو صرف ، نستطيع أن نعضدها دون تحفظات . وبتعضيدها ، نضفى عليها تبريرا أرسخ ونغذوها بحقيقة مسيحية . ثمة ، بالتأكيد ، طرق لإعادة تنظيم آليات هذا العالم من شأنها - إذ تجلب درجة أكبر من العدالة والسلام على ذلك المستوى - أن تسهل أيضا نمو الحياة المسيحية ، وخلاص النفوس . ونحن نتعرف على تلك الإمكانية فى كل عمل تصفية الأحياء الشعبية ، وإصلاح الاسكان . وعلى حين لا يجوز لأى إنسان أن يعتذر عن نواحى قصوره بالصعاب التى يجدها فى عيش حياة مسيحية ، فى العالم الفعلى ، وإنما ينبغى عليه بالأحرى أن يعتبر كل صعوبة فرصة ، فإنه ينبغى علينا أن نبذل كل ما نستطيعه لكى نقلل الصعوبات بالنسبة لغيرنا من الناس . ومن هذه الصعوبات التى لم أتحدث عنها ، ولكن لا ريب فى أنكم ستناقشونها أثناء الأيام القليلة القادمة ، الحرب ، وأظن أنه ليس بوسع أحد أن يشك فى أن الحرب بالصورة التى عرفناها بها فى عصرنا ، على حين أنها تتيح لمسيحيين قلائل راسخين فى عقيدتهم الفرصة لتحقيق فضيلتهم فى الفعل - سواء بالإذعان لها أو الاحتجاج عليها - وعلى حين أنها كثيرا ما تبرز فضائل طبيعية مدهشة ، فإنها - على العموم - حاطة . ومع ذلك فإنى لست أكثر تعاطفا مع الاتجاه الإنسانى النزعة إزاء الحرب منى مع الاتجاه الإنسانى النزعة إزاء أى شىء آخر . ولست أستمتع بإمكانية إزالة المعاناة دون وصول بالطبيعة البشرية ، فى الوقت ذاته ، إلى مرحلة الكمال . وفى مواجهة أى ظاهرة مروعة ، على نحو طبيعى ، كالحرب ، ينبغى علينا أن نقيس الضرر المباشر وغير المباشر الذى يصيب الخيرات الروحية ، والذى قد ينجم عن المعاناة . إننا قد نجد أن نسبة المعاناة العقيمة ، وذلك النوع من المعاناة الذى يجعل البشر أسوأ أكثر مما يجعلهم أفضل ، والذى ينتقص من كرامتهم الإنسانية ، ويميت حسهم بالمسئولية إنما هى نسبة بالغة الارتفاع ، وأن التأثير الكلى - على أحسن تقدير - عقيم . والذى ينبغى علينا أن نهتم به ، فى المحل الأول ، هو تلك الأسباب ، فى المجتمع الحديث ، أو فى جهازنا الصناعى والمالى ، التى تجلب نوع الحرب التى خبرناها ، وأن نتمسك بكل تغيير فى ذلك الجهاز من شأنه إزالة تلك الدوافع . ونحن - فيما أظن - لا ننكر أن المجتمع يتأثر أعمق التأثر ، معنويا وروحيا ،

بالأوضاع المادية ، بل وبجهاز صنعه بالجملة ، ولأهداف قصيرة النظر . وليس معنى هذا أن نقبل أى عقيدة جبرية ، لأنه لا يعنى أكثر من أن ذلك المجتمع ، وغالبية الأفراد الذين يكونونه ، لا يعدون أن يكونوا ناقصى الوعى بما يفعلونه ، توجههم دوافع غير خالصة ، ويرمون إلى منافع زائفة .

وعلى المدى الطويل أعتقد أن الإيمان الكاثوليكى هو الإيمان العملى الوحيد . وليس معنى هذا أننا مزودون بآلة حاسبة معصومة من الخطأ نعرف بها ما ينبغى عمله عند أى طوارىء ، وإنما معناه التفكير الجديد الدائم لكى نواجه مواقف متغيرة دائما . إن اتجاه الكاثوليكى إزاء أى شكل من التنظيم ، قوميا كان أو دوليا ، ينبغى دائما أن يكون اتجاها نوعيا إزاء موقف نوعى . فثمة مغالطة فى الديمقراطية مثلا تكمن فى افتراض أن أغلبية من البشر الطبيعيين وغير القابلين للاصلاح على استعداد لأن ترغب فى الأشياء الصحيحة . وقد تكون ثمة أيضا مغالطة فى الديكتاتورية على قدر ما تصور رغبة الأغلبية فى التخلى عن المسئولية . وفى الأمم المكتفية بذاتها إلى الحد الذى يمكنها من أن يتجاهل بعضها بعضا فإن الثقافة وربما الدم خليقان أن يتوالدا داخليا . بيد أنه إذا امتزجت أجناس العالم إلى الحد الذى تختفى معه التوترات العنصرية والثقافات المحلية فقد تكون نتيجة ذلك أشد وبالا . ينبغى أن يكون ثمة دائما طريق وسط وإن يكن أحيانا طريقا ملتويا حين يتعين الدوران حول عقبات طبيعية . وهذا الطريق الوسط خليق – فيما أعتقد – أن يكون طريق السنة . إنه طريق للتوسط ، ولكنه ليس قط – فى الأمور ذات الأهمية الباقية – طريق الحلول الوسط .

مختارات من كتاب

« مقالات مختارة »

(الطبعة الثالثة الموسعة ١٩٥١)

إلـــى

هـاريت شــو ويفــر

عرفانا بالجـميل ، واعتـرافا بالخـدمـات التـى أسـدتـهـا للأدب الإنجليزى .

« تصدير » (١٩٣٢)

أود أن أشكر السادة مثيوين آند كمباني ليمتد (على الأجزاء التى أعيد طبعها من كتاب « الغابة المقدسة ») ومطبعة هوجارث (على « آية توقير لجون دريدن ») ومطبعة هاسلوود (على مقالة « حوار عن الشعر المسرحي ») ، والسادة كونستابل آند كمباني (على مقالة « سنيكا فى ترجماته الإليزابيثية » التى ظهرت أصلا كمقدمة لطبعة سلسلة الترجمات التيودورية من كتاب « عشر مآس » Tenne Tragedies) ورابطة شكسبير (على « شكسبير والموروث السنيكى ») ومستر ولتردى لامير والجمعية الملكية للأدب (على مقالة « أرنولد وباتر ») ومطبعة بلاكامور (على مقالة «بودلير ») والرابطة الإنجليزية (على مقالة « تشارلز ويلى ») وكذلك أود أن أشكر «ذى إيجوست » (محب ذاته) و « ذا أثينيوم » و « ذا تايمز ليترارى سپلمنت » ، («ملحق التايمز الأدبى ») و « آرت آند لترز » (الفن والآداب) ، و«ذا فورام » و « ذا بوكمان » (ن . ى) و « ذا هاوند آند هورن » (الكلب والنفير) و « ثيولوجى » (اللاهوت) و « ذا كرايتريون » (المعيار) التى ظهرت فيها ، أصلا ، أغلبية هذه المقالات .

وكذلك أشكر مستر ب . ل . رتشموند الذى لولا اقتراحاته وتشجيعه ما كانت مقالاتى الخاصة بالكتاب المسرحيين الإليزابيثيين لتكتب قط ، ومستر ف . ف . مورلى على مساعدته فى اختيار المقالات وقراءة تجارب الطبع ، وعلى دأبه فى حثى على ما قمت به من عمل لإعداد هذا الكتاب .

لندن : أبريل ١٩٣٢

زدت النسخة الأصلية من كتاب « مقالات مختارة » (١٩١٧ - ١٩٣٢) بإدراجي بضع مقالات من كتاب « مقالات قديمة وحديثة » الذى غدا الآن زائدا عن الحاجة . وما زالت هناك عدة مقالات لى غير مجموعة ، أميل إلى المحافظة عليها ، فضلا عن عدد ممن المحاضرات غير المنشورة عن شئون متصلة بفن الشعر ، مازالت تنتظر شكلها النهائى . ولكن كتاب « مقالات مختارة » ضخم بما فيه الكفاية ، ولابد لأى مقالات أدبية غير موجودة فيه أن تنتظر جمعها فى كتاب آخر .

ولدى مراجعتى محتويات هذا الكتاب وجدت نفسى ميالا فى بعض الأحيان إلى ان أختلف مع أحكامى الخاصة ، أو كان من الأشيع أن أجدنى منتقدا للطريقة التى عبرت بها عنها . إن هذا الكتاب ، بالنسبة لى ، ضرب من السجل التاريخى لاهتماماتى وآرائى . وإذ يتقدم المرء فى السن فإنه قد يغدو أقل دوجماطيقية وبراجماتية ، غير أنه ليس هناك ما يضمن أن يغدو أشد حكمة ، بل انه من المحتمل أن يغدو أقل حساسية . وحيث أجدنى مازلت متمسكا بنفس الآراء فقد يفضل كثير من القراء أن يقرؤها بنفس الشكل الذى عبرت به عنها لأول مرة .

لندن : ابريل ١٩٥١

محتويات الكتاب

١

من " التقاليد والموهبة الفردية "

(١٩١٩)

– ١ –

على الرغم من أننا قلما نتحدث عن التقاليد فى كتاباتنا الإنجليزية فإننا أحيانا ما نستخدم هذه الكلمة لكى نتباكى على افتقارنا إليها . إننا لا نستطيع أن نشير إلى « تقليد » . وقصارانا أن نستخدم الصفة لكى نقول إن شعر هذا أو ذاك « تقليدى » أو حتى « تقليدى أكثر مما ينبغى » .

ليس لشاعر أو لفنان فى أى فن معناه الكامل بمفرده . فدلالته وتذوقه إنما هما تذوق لعلاقته بالشعراء والفنانين الأموات . وليس فى مقدورك أن تقيمه بمفرده . وإنما ينبغى عليك – لأغراض المقابلة والمقارنة – أن تضعه بين الأموات . وأنا أعنى أن يكون هذا مبدأ من مبادىء النقد الجمالى لا التاريخى فحسب . وليست ضرورة توافقه واتساقه معهم أحادية الجانب : فالذى يحدث عند خلق عمل فنى جديد إنما هو شىء يحدث فى نفس الوقت ، لكل الأعمال الفنية التى سبقته . إن الآثار الحالية تشكل فيما بينها نظاما مثاليا ، يعدّله إدخال العمل الفنى الجديد (والجديد حقيقة) عليها . ويكون النظام القائم كاملا قبل وصول العمل الجديد ، غير انه لكى يستمر النظام بعد مجىء الجدة يتعين على النظام القائم بأكمله أن يتغير ، ولو بدرجة طفيفة ، وهكذا يعاد تعديل العلاقات والنسب والقيم بين كل عمل فنى والكل ، وهذا هو التوافق بين القديم والجديد . وإن كل من يرتضى فكرة النظام هذا ، وشكل الأدب الأوربى والإنجليزى ، لن يجد أنه مما يجاوز المعقول القول بأن الحاضر ينبغى أن يغير الماضى ، مثلما يوجه الماضى الحاضر .

إن أنشودة كيتس تحوى عددا من المشاعر ليس لها علاقة خاصة بالعندليب ،

ولكن العندليب – ربما ، جزئيا ، بسبب اسمه الجذاب ، وجزئيا بسبب صيته – قد ساعد على الجمع بينها .

إن وجهة النظر التى أجاهد كى أهاجمها ربما تكون متصلة بالنظرية الميتافيزيقية عن الوحدة الجوهرية للنفس : ذلك أن ما أعنيه هو أنه ليس لدى الشاعر « شخصية » يعبر عنها ، وإنما وسيط معين ، لا يعدو أن يكون وسيطا وليس شخصية ، تجتمع فيه الانطباعات والخبرات على أنحاء فريدة وغير متوقعة . فالانطباعات والخبرات التى تهم الرجل قد لا تجد مكانا فى شعره ، وتلك التى تغدو مهمة فى شعره قد لا تلعب فى الرجل ، أو الشخصية ، إلا دورا بالغ الضآلة .

وسأورد قطعة غير معروفة بما يكفى لأن يُنظر إليها بانتباه جديد على ضوء – أو ظلام – هذه الملاحظات :

والآن يخيل إلى أن بوسعى أن ألوم نفسى

على افتتانى بها ، رغم أن موتها

لن يُنتقم منه على نحو مألوف .

أترى دودة القز تنفق جهودها الصفراء

من أجلك ؟ أمن أجلك تهلك ذاتها ؟

أتباع مناصب اللوردين حفاظا على مراتب السيدات .

من أجل ذلك الظفر البسيط بدقيقة محيرة ؟

ترى لم يتنكب ذلك الرجل سواء السبيل

ويعلق حياته بين شفتى القاضى

حتى يزين مثل هذا الشيء – يمتلك الجياد والرجال

كى يمتهن شجاعتهم من أجلها ؟

ففى هذه القطعة (كما يتضح إذا أخذت فى سياقها) نجد اجتماعا لانفعالات إيجابية وأخرى سلبية ، انجذاب قوى ، على نحو حاد ، إلى الجمال ، وافتتان يعادله حدة بالقبح الذى يقابله ويقضى عليه . وهذا التوازن بين انفعالات متضادة موجود فى الموقف الدرامى الذى يتصل به الحديث ، ولكن ذلك الموقف وحده لا يكافؤه . هذا – إذا جاز لنا أن نقول ذلك – هو الانفعال البنائى الذى تقدمه الدراما . ولكن الأثر بأكمله –

أو النغمة الغلابة – إنما يرجع إلى الحقيقة الماثلة فى أن عددا من المشاعر السابحة ، متصلا بهذا الانفعال على نحو ليس بالواضح ظاهريا بحال من الأحوال قد اتحد به لكى يمنحنا انفعالا فنيا جديدا .

ليست انفعالات الشاعر الشخصية ، الانفعالات التى تثيرها أحداث محددة فى حياته ، هى التى تجعله ، على أى نحو من الأنحاء ، مرموقا أو شائقا . ذلك أن انفعالاته الخاصة قد تكون بسيطة أو فجة أو سطحية على حين ينبغى أن يكون الانفعال فى شعره شيئا شديد التعقيد ، وإن لم يكن فى مثل تعقيد انفعالات من لهم انفعالات بالغة التعقيد والخروج على المألوف فى الحياة . والحق أن من أخطار التطرف فى الشعر البحث عن انفعالات إنسانية جديدة كى يعبر عنها ، وفى هذا البحث عن الجدة فى غير موضعها الصحيح يقع الشعر على الشاذ . ليست مهمة الشاعر هى العثور على انفعالات جديدة ، وإنما استخدام العادى منها ، وهو حين يستخدمها فى الشعر إنما يعبر عن مشاعر ليست فى الانفعالات الفعلية على الإطلاق . وستخدمه الانفعالات التى لم يخبرها قط مثلما تخدمه تلك المألوفة لديه . وعلى ذلك ينبغى أن نؤمن بأن « الانفعال المسترجع فى هدوء » إنما هو صيغة تعوزها الدقة . ذلك انه ليس انفعالا ولا استرجاعا ولا – دون تحريف للمعنى – هدوء . وإنما هو تركيز وشىء جديد ناجم عن تركيز عدد بالغ الكثرة من الخبرات التى قد لا تلوح للرجل العملى والنشيط خبرات على الإطلاق ، وإنما هو تركيز لا يحدث عمدا أو عن وعى . وليست هذه الخبرات « مسترجعة » وإنما تتحد ، أخيرا ، فى جو ليس « هادئا » إلا بمعنى أنه قيام سلبى على الحدث . وبديهى أن هذا ليس كل ما فى الأمر ، فهناك قدر كبير عند كتابة الشعر ينبغى أن يكون واعيا ومتعمدا . والحق أن الشاعر الردىء يكون عادة غير واع حيث ينبغى أن يكون واعيا ، وواعيا حيث ينبغى أن يكون غير واع . وكلا الخطأين خليق أن يجنح به إلى أن يكون شاعرا « شخصيا » . ليس الشعر إطلاقا لسراح الانفعال وإنما هو هروب من الانفعال . إنه ليس تعبيرا عن الشخصية وإنما هو هروب من الشخصية . غير أنه من البديهى انه ليس بمقدور سوى من لديهم شخصية وانفعالات أن يدركوا ما تعنيه الرغبة فى الهروب من هذه الأشياء .

– ٣ –

« لا ريب فى أن العقل أكثر قدسية وأقل خضوعا للهوى » * .

تنتوى هذه المقالة أن تتوقف عند حدود الميتافيزيقا أو التصوف وأن تقتصر على أمثال هذه النتائج العملية التى يمكن للشخص المسئول المهتم بالشعر أن يطبقها . إن

* العبارة لأرسطو ، من كتابه « فى النفس » (٤٢١) (م) .

تحويل الاهتمام من الشاعر إلى الشعر هدف محمود ومن شأنه أن يؤدى إلى تقدير أعدل للشعر الفعلى : جيده ورديئه . ثمة كثير من الناس يقدرون التعبير عن الانفعال الصادق فى الشعر ، وثمة عدد أقل يستطيع أن يقدر البراعة التكنيكية ، ولكن قلائل جدا هم الذين يعرفون متى يكون هناك تعبير عن انفعال « ذى دلالة » انفعال يستمد حياته من القصيدة لا من تاريخ حياة الشاعر . إن انفعال الفن لا شخصى . وليس بوسع الشاعر أن يصل إلى هذه اللاشخصية إلا أن يسلم ذاته كلية للعمل الذى يتعين عليه أداؤه وليس من المحتمل أن يعرف ما يتعين عليه أداؤه إلا أن يعيش لا فى الحاضر فحسب ، وإنما فى لحظة الماضى الحاضرة ، وإلا أن يكون واعيا لا بمامات وإنما بما زال حيا .

وظيفة النقد

(١٩٢٣)

- ١ -

عندما كتبت ، منذ عدة سنوات مضت ، عن موضوع علاقة القديم بالجديد فى الفن كونت رأيا مازلت أتمسك به ، فى جمل أستبيح لنفسى الحرية فى إيرادها لأن المقالة الحالية تطبيق للمبدأ الذى تعبر عنه :

« إن الآثار الحالية تشكل فيما بينها نظاما مثاليا ، يعدّله إدخال العمل الفنى الجديد (والجديد حقيقة) عليها . ويكون النظام القائم كاملا قبل وصول العمل الجديد ، غير أنه لكى يستمر النظام بعد مجىء الجدة يتعين على النظام القائم بأكمله أن يتغير ، ولو بدرجة طفيفة ، وهكذا يعاد تعديل العلاقات والنسب والقيم بين كل عمل فنى والكل ، وهذا هو التوافق بين القديم والجديد . وإن كل من يرتضى فكرة النظام هذه ، وشكل الأدب الأوربى والإنجليزى ، لن يجد أنه مما يجاوز المعقول القول بأن الحاضر ينبغى أن يغير الماضى ، مثلما يوجه الماضى الحاضر » .

وقد كنت أعالج حينذاك الفنان ، وحس التقاليد الذى لاح لى أنه ينبغى على الفنان أن يملكه ، غير أن المشكلة كانت ، عموما ، مشكلة نظام . ويلوح لى أن مشكلة النقد هى ، أساسا ، مشكلة نظام أيضا . وقد كنت أفكر فى الأدب حينذاك ، مثلما أفكر فيه الآن ، فى أدب العالم ، وأدب أوربا ، وأدب كل بلد ، لا باعتباره مجموعة من كتابات أفراد ، وإنما باعتباره « كلا عضويا » ، وأنساقا لا تكتسب أعمال الفن الأدبى ، مفردة ، دلالتها إلا من حيث علاقتها بها ، وعلاقتها بها فحسب . وعلى ذلك فإن خارج الفنان شيئا يدين له بالولاء ، ولابد من أن يكرس له استسلامه ويضحى بنفسه ، لكى يكسب وضعه الفريد ويحصل عليه . إن ميراثا مشتركا وقضية مشتركة يوحدان بين الفنانين شعوريا أو لا شعوريا : وينبغى أن نسلم بأن هذه الوحدة لاشعورية فى أغلب الأحيان . وأعتقد أن ثمة رابطة لا شعورية بين الفنانين الصادقين من أى عصر . ولما كانت غرائز الترتيب تلزمنا بألا نترك لمصادفات اللاشعور ما نستطيع أن نحاول القيام به شعوريا ، فإننا مضطرون إلى أن ننتهى إلى أن بوسعنا أن نحدث ما يقع لا شعوريا وأن نشكله على شكل هدف ، إذا قمنا بمحاولة واعية لذلك . بديهى أن فنان الدرجة الثانية لا

يستطيع أن يسلم ذاته لأى عمل مشترك ، حيث أن مهمته الرئيسية هى توكيد كل الاختلافات التافهة التى يمتاز بها ، فلا أحد سوى من يملك الكثير كى يقدمه ، والذى يسعه أن ينسى نفسه فى عمله ، يستطيع أن يتعاون وأن يتبادل وأن يسهم .

ولئن اعتنق امرؤ مثل هذه الأفكار فى الفن لا ستتبع ذلك – بالأحرى – أن يعتنق أفكارا مشابهة فى النقد . وعندما أقول الفن أعنى بطبيعة الحال ، فى هذا المقام ، التعليق على الأعمال الفنية وعرضها من خلال الكلمة المكتوبة ، حيث أنى سأتقدم – على الفور – بعدة تحفظات على الاستخدام العام لكلمة « نقد » بحيث تعنى تلك الكتابات التى يعنيها ماثيو أرنولد فى مقالته . فليس هناك ، فيما أظن ، مدافع عن النقد (بهذا المعنى المحدود) قد قدم الافتراض المجاوز للمعقول والقائل بأن النقد نشاط يدور حول ذاته . لست أنكر أنه يمكن تأكيد أن الفن قد يخدم غايات تجاوز ذاته ، بيد أن الفن ليس مطالبا بأن يكون على ذكر من هذه الغايات ومن المحقق أنه يؤدى وظيفته ، مهما تكن هذه الوظيفة ، حسب مختلف نظريات القيمة أداء أفضل ، إذا هو لم يلق بالا إليها . ومن ناحية أخرى فعلى النقد دائما أن يجهر بغاية يضعها نصب عينيه ، ويلوح أنها – إذا صغناها بشكل بدائى – تجلية الأعمال الفنية وتصحيح الذوق . وعلى ذلك تلوح مهمة الناقد محددة له تماما ، وينبغى أن يكون من السهل نسبيا أن نقرر ما إذا كان يؤديها على نحو مرض وكذلك ، على وجه العموم ، أى أنواع النقد مفيد وأيها عقيم . غير أننا لو أولينا الأمر قليلا من الاهتمام ، لأدركنا أن النقد بعيد عن أن يكون مجالا بسيطا ومنظما للنشاط المفيد ، يمكن إبعاد الدخلاء عنه ، بسهولة ، وانه لا يفضل منتزها من منتزهات الآحاد ، فيه خطباء متنازعون متخاصمون ، لم يتوصلوا حتى إلى تحديد لاختلافاتهم فى الرأى . هاهنا ، فيما يخال المرء ، مكان للعمل التعاونى الهادىء . فالمرء خليق أن يعتقد انه إذا أراد الناقد تبرير وجوده فعليه أن يحاول تنظيم تحيزاته ونزواته الشخصية – وهى عناصر غير مرغوب فيها كلنا معرض لها – وأن يحصر خلافاته مع أكبر عدد ممكن من رفاقه فى نطاق السعى المشترك إلى الحكم الصادق . وعندما نجد أن عكس ذلك تماما هو السائد ، نبدأ فى أن نشك فى أن الناقد يدين بوجوده إلى عنف وتطرف معارضته لسائر النقاد ، وإلا فهو يدين به لشذوذ تافه خاص به ، يحاول به أن يقبل الآراء التى يعتنقها الناس ، ويؤثرون – عن غرور أو كسل – أن يحتفظوا بها . ونجد نحن ما يغرينا باستبعاد الكل .

وبعد هذا الاستبعاد مباشرة ، أو بعد أن يكون التفريج قد خفف من غضبنا ، نجدنا مضطرين إلى التسليم بأن ثمة كتبا معينة ، ومقالات معينة ، وجملا معينة ،

ورجالا معينين ، كانوا « مفيدين » لنا . وستكون خطوتنا التالية هى محاولة تصنيفهم وتبين ما إذا كان بمستطاعنا إقرار أى أصول لتقرير أى أنوا ع الكتب ينبغى الحفاظ عليه ، وأى أهداف النقد ومناهجه ينبغى اتباعه .

– ٢ –

وهذه النظرة إلى علاقة العمل الفنى بالفن ، والعمل الأدبى بالأدب ، و « النقد » بالنقد ، كما رسمت معالمها أعلاه ، قد لاحت لى طبيعية وواضحة وضوحا ذاتيا . وإنى لأدين لمستر مدلتون مرى بإدراكى الطابع الخلافى لهذه المشكلة ، أو – بالأحرى – إدراكى أنها تتضمن اختيارا محددا ونهائيا . ويتزايد شعورى بالجميل نحو مستر مرى . ذلك أن غالبية نقادنا منهمكة فى جهد التعمية والتوفيق وإسكات الأصوات والتربيت والرشوة والإطراء وطبخ مهدئات مبهجة ، والتظاهر بأن الفرق الوحيد بينهم وغيرهم هو أنهم أناس لطفاء ، بينما الآخرون ذوو صيت مشكوك فيه جدا . وليس مستر مرى واحدا من هؤلاء . فهو يدرك أن ثمة مواقف محددة ينبغى اتخاذها ، وأنه يتعين على المرء بين حين وآخر ، من الناحية الفعلية ، أن يرفض شيئا ويختار شيئا غيره . وهو ليس ذلك الكاتب المجهول الذى أكد ، فى إحدى الصحف الأدبية ، منذ عدة سنوات خلت ، أن الرومانتيكية والكلاسيكية شىء واحد ، وأن العصر الكلاسيكى الحق فى فرنسا هو العصر الذى أنتج الكاتدرائيات القوطية و– جان دارك . وليس بوسعى أن أوافق على صياغة مستر مرى للكلاسيكية والرومانتيكية ، إذ يلوح لى – بالأحرى – أن الاختلاف بينهما اختلاف بين ما هو كامل وما هو شذرى ، بين الناضج والفج ، بين المنظم وما يستبيين فيه العماء . ولكن ما يبينه مستر مرى هو أن هناك اتجاهين ، على الأقل ، نحو الأدب ، ونحو كل شىء ، وأنك لا تستطيع أن تتخذ كلا الاتجاهين . ويلوح أن الاتجاه الذى يجهر به يتضمن أنه ليس للاتجاه الآخر مكان فى انجلترا من أى نوع . ذلك أنه يجعل منه قضية قومية وعنصرية .

ويوضح مستر مرى قضيته تمام التوضيح . يقول : « إن الكاثوليكية تمثل مبدأ سلطة روحية لا خلاف عليها ، خارج نطاق الفرد ، وهذا أيضا هو مبدأ الكلاسيكية فى الأدب » . وفى نطاق الدائرة التى تتحرك فيها مناقشة المستر مرى يلوح لى هذا التعريف غير قابل للنقض ، وإن لم يكن – بطبيعة الحال – هو كل ما يمكن أن يقال عن الكاثوليكية أو الكلاسيكية وإن من يجدون انفسهم مؤيدين لما يدعوه مستر مرى

بالكلاسيكية ليعتقدون أنه ليس بوسع البشر أن يتقدموا دون أن يدينوا بالولاء لشيء خارج ذواتهم - وإنى لأدرك أن « الخارج » و « الداخل » مصطلحات تقدم فرصة لا حد لها للنزاع ، وأنه ما من عالم نفس خليق أن يتحمل مناقشة يُخلط فيها بين مثل هذه العملات المنحطة . ولكنى سأفترض أن بوسع المستر مرى وأنا أن نتفق على أن هذه النظائر كافية لغرضنا ، وأنها تلتقى على تجاهل لوم أصدقائنا من علماء النفس. فإذا وجدت أنه عليك أن تنظر إلى الشيء على أنه خارج ، فهو خارج . وإذا كان اهتمام امرىء منصبا على السياسة فلابد له - فيما أفترض - من أن يجهر بالولاء لمبادىء معينة ، أو لشكل من الحكومة أو لحاكم ، وإذا كان مهتما بالدين ، وله دين ، فإنه يدين بالولاء للكنيسة ، أما إذا تصادف أن يكون مهتما بالأدب فلابد له - فيما يلوح لى - من أن يعترف بذلك اللون من الولاء الذى حاولت أن أطرحه فى القسم السابق . وثمة ، مع ذلك ، بديل قد شرحه المستر مرى : « إن الكاتب الإنجليزى ورجل الدين الإنجليزى والسياسى الإنجليزى لا يرثون قواعد من أسلافهم ، وإنما يرثون هذا فقط : حسا بأنه لابد لهم ، فى نهاية المطاف ، من أن يعتمدوا على الصوت الداخلى » . وإنى لأعترف بأن هذا التقرير يلوح وكأنه يغطى حالات معينة : فهو يلقى فيضا من الضوء على مستر لويد جورج . ولكن لماذا « فى نهاية المطاف » ؟ أتراهم ، إذن ، يتجنبون ما يمليه الصوت الداخلى حتى آخر حد ؟ أعتقد أن أولئك الذين يملكون هذا الصوت الداخلى على استعداد لأن يصيخوا سمعا إليه ، ولن يستمعوا إلى سواه . والحق أن الصوت الداخلى يلوح ، إلى حد كبير ، شبيها بمبدأ قديم صاغه ناقد أكبر سنا فى عبارة « أن يفعل الإنسان ما يشاء » التى غدت الآن عبارة مألوفة . ويستقل أصحاب الصوت الداخلى قطارا ، عشرة فى كل مقصورة ، متجهين إلى مباراة لكرة القدم فى سوانسى ، وهم يصيخون سمعا إلى الصوت الداخلى الذى يتنفس برسالته الأبدية : رسالة الغرور والخوف والشهوة .

سيقول مستر مرى ، وسيبدو أن معه بعض الحق ، إن هذه إساءة تصوير مقصودة (لرأيه) . فهو يقول : « لئن حفروا (الكاتب ورجل الدين والسياسى الإنجليزى) عميقا بما فيه الكفاية فى بحثهم عن معرفة الذات - وهى عملية تعدين لا يقوم بها العقل وحده ، وإنما الإنسان بأكمله - لوجدوا نفسا عالمية » وهو تدريب يجاوز كثيرا ما يقدر عليه متحمسونا لكرة القدم . ومهما يكن من أمر فإنه تدريب أعتقد أنه كان من التشويق للكاثوليكية بحيث تؤلف عدة كتيبات عن ممارسته . بيد أن ممارسى الكاثوليكية - فيما أعتقد - لم يكونوا - باستثناء بعض الهراطقة - نرجسيين مرتجفين : ولم يكن الكاثوليكى يعتقد أنه والله شيء واحد . يقول مستر مرى :

« إن من يسائل نفسه بصدق خليق ، فى نهاية المطاف ، أن يسمع صوت الرب » . ومن الناحية النظرية يفضى هذا إلى شكل من وحدة الوجود أعتقد أنه ليس أوربيا – مثلما يعتقد مستر مرى أن « الكلاسيكية » ليست إنجليزية . وفيما يخص نتائجه العملية ، يستطيع المرء أن يشير إلى منظومات « هوديبراس » .

ولم أدرك أن مستر مرى كان ينطق بلسان قطاع كبير إلى أن قرأت فى الأعمدة الافتتاحية لصحيفة يومية محترمة أنه « مهما يكن من جلال ممثلى العبقرية الكلاسيكية فى انجلترا فإنهم ليسوا التعبير الوحيد عن الشخصية الانجليزية التى تظل ، فى أعماقها ، فكهة ، ترفض المتابعة على نحو عنيد » . وهذا الكاتب متواضع حين يستخدم تحفظ « الوحيد » وصريح على نحو وحشى حين يعزو هذه الفكاهة إلى « العنصر التيوتونى الذى لم يستصلحه شيء فينا » . غير أنه مما يستوقفنى أن مستر مرى وهذا الصوت الأخير إما أن يكونا بالغى العناد أو بالغى التسامح . فالسؤال ، وأول سؤال ، ليس : ما الذى يواتينا بشكل سهل . وإنما : ما هو الشيء الصائب ؟ فإما أن يكون أحد الاتجاهين خيرا من صاحبه ، أو هو بلا أهمية . غير أنه كيف يمكن لمثل هذا الاختيار أن يكون بلا أهمية ؟ من المحقق أننا لا ننتظر من الإشارة إلى الأصول الجنسية ، أو مجرد القول بأن الفرنسيين على هذا النحو ، وأن الإنجليز على نحو غيره ، أن تسوى المسألة ، وهى : أى هاتين النظريتين المتعارضتين هى الصحيح ؟ ولست أستطيع أن أفهم لماذا يتعين أن يكون التعارض بين الكلاسيكية والرومانتيكية عميقا بما فيه الكفاية فى البلدان اللاتينية (ويقول مستر مرى إنه كذلك) ومع ذلك لا تكون له دلالة بين ظهرانينا . وإذا كان الفرنسيون كلاسيكيين بطبيعتهم فلم يتعين أن يكون ثمة « تعارض » فى فرنسا أكثر مما هو الشأن هنا ؟ وإذا لم تكن الكلاسيكية أمرا طبيعيا لهم ، وإنما شيئا مكتسبا ، فلم لا نكتسبها هنا ؟ وهل كان الفرنسيون فى سنة ١٦٠٠ كلاسيكيين ، والانجليز – فى نفس السنة – رومانتيكيين ؟ عندى أن الاختلاف الأهم هو أن الفرنسيين كانوا فى عام ١٦٠٠ **يملكون نثرا أنضج** .

– ٣ –

قد يلوح أن هذه المناقشة أفضت بنا بعيدا عن موضوع هذه المقالة . غير أنه كان يهمنى أن أتابع مقارنة المستر مرى بين السلطة الخارجية والصوت الداخلى . فلدى من يطيعون الصوت الداخلى (ربما لم تكن كلمة « يطيعون » هى الكلمة المناسبة هنا) لا

يمكن أن يكون لما أزمع أن أقوله عن النقد أدنى قيمة ، ذلك أنهم لن يكونوا مهتمين بمحاولة العثور على مبادىء مشتركة لمتابعة النقد . إذ لم يتعين أن يكون للإنسان مبادىء ما دام يملك الصوت الداخلى ؟ فإذا كنت أميل إلى شىء فذاك كل ما أريد . وإذا كان عدد كاف منا يتصايحون جميعا معا يميلون إليه فينبغى أن يكون ذلك هو كل ما ينبغى عليك (أنت الذى لا تميل إليه) أن ترغب فيه . إن قانون الفن - كما قال مستر كلتون بروك - نظام سوابق . ونحن لا نستطيع أن نميل ، فحسب ، إلى أى شىء نرغب فى أن نميل إليه ، وإنما نستطيع أن نميل إليه لأى سبب نختاره . والحق أننا لسنا مهتمين بالكمال الأدبى على الإطلاق - ذلك أن البحث عن الكمال علامة صغار ، لأنه يبين أن الكاتب قد سمح بوجود سلطة روحية لا جدال عليها خارج ذاته حاول أن يتمشى معها . والحق أننا لسنا مهتمين بالفن ولن نعبد بعل . « إن مبدأ القيادة الكلاسيكية هو أن يدان بالولاء إلى الوظيفة ، أو إلى التقليد ، لا إلى الرجل » . ونحن لا نريد مبادىء وإنما رجالا .

هكذا يتحدث الصوت الداخلى . إنه صوت ربما كان لنا ، لأغراض الملائمة ، أن نمنحه إسما : والإسم الذى أقترحه هو مبادىء الويجز .

- ٤ -

وإذا تركنا إذن أولئك الذين هم على يقين من رسالاتهم ومن أن الاختيار قد وقع عليهم ، وعدنا إلى أولئك الذين يعتمدون - فى حياء - على التقاليد وعلى تراكم حكمة الزمن ، وإذا قصرنا المناقشة على أولئك الذين يتعاطف بعضهم مع بعض فى نقطة الضعف هذه فقد يكون لنا أن نعلق - اللحظة - على استخدام مصطلحى « نقدى » و «خلاق » من جانب رجل نجد أن مكانه ، على وجه العموم ، أقرب إلى الأخوة الأضعف ، إن ماثيو أرنولد يفرق تفرقة خشنة تعوزها الرهافة - فيما يلوح لى - بين هذين النشاطين : فهو يتجاهل الأهمية الكبرى للنقد فى عملية الخلق ذاتها . ومن المحتمل ، بالتأكيد ، أن يكون الجزء الأكبر من جهد المؤلف ، عند إنشاء عمله ، جهدا نقديا : إنه جهد الانتخال والتأليف والبناء والحذف والتصحيح والاختبار : هذا الجهد المخيف الذى هو نقدى قدر ما هو خلاق . بل انى لأذهب إلى أن النقد الذى يمارسه كاتب مدرب بارع على عمله هو أكثر أنواع النقد حيوية وأعلاها : وأن بعض الكتاب الخلاقين (كما أظن أنى قد قلت من قبل) متفوقون على غيرهم لا لشىء إلا لأن ملكتهم النقدية أكثر

تفوقا . ثمة اتجاه - وأظن أنه اتجاه حزب الويج - إلى الانتقاص من هذا الجهد النقدى للفنان ، وإلى الجهر بدعوى مؤداها أن الفنان الخلاق فنان غير واع ، ينقش - دون وعى - على لوائه كلمات : شق طريقك . وأولئك الذين هم صم بكم إزاء هذا الصوت الداخلى أحيانا ما يعوضهم عنه ، على أية حال ، ضمير متواضع ، يشير علينا - دون براعة تنبؤية - بأن نفعل خير ما فى وسعنا ، ويذكرنا بأن أعمالنا ينبغى أن تكون خالية من العيوب قدر المستطاع ، وذلك تكفيرا عن افتقارها إلى الإلهام) أو هو ، باختصار ، يجعلنا نضيع الكثير من الوقت . ونحن نعى أيضا أن التمييز النقدى الذى لايواتينا إلا بصعوبة قد ومض ، لدى رجال أسعد حظا ، فى قلب حرارة الخلق ذاتها : ونحن لا نفترض أن كون الأعمال قد ألفت دون جهد نقدى واضح معناه أنه لم يبذل فيها جهد نقدى . فنحن لا نعرف ما الجهود السابقة التى مهدت له الطريق ، ولا ما الذى يجرى - من زاوية الخلق - طوال الوقت فى عقول الخالقين .

غير أن هذا التأكيد يرتد علينا . فإذا كان مثل هذا القسم الكبير من الخلق نقدا فى الواقع ، أفلا يكون قسم كبير مما يدعى « كتابة نقدية » خلقا فى الواقع ؟ وإذا كان الأمر كذلك ، أفلا يكون ثمة نقد خلاق بالمعنى العادى لهذه الكلمة ؟ يلوح أن الإجابة هى : لا تعادل هنا . وقد افترضت - كمسلمة - أن الخلق أو العمل الفنى يدور حول ذاته ، وأن النقد - بحكم تعريفه - يدور حول شىء غير ذاته . ومن هنا فإنك لا تستطيع أن تدمج الخلق فى النقد ، مثلما تستطيع أن تدمج النقد فى الخلق : إن النشاط النقدى يجد أعلى ضروب تحقيقه وأصدقها فى ضرب من الاتحاد بالخلق وذلك فى عمل الفنان .

غير أنه ما من كاتب مكتف بذاته كلية ، وان الكثير من الكتاب الخلاقين ليملكون نشاطا نقديا لا ينصب كله فى عملهم ، ويلوح أن بعضهم يتطلب أن يبقى قدراته النقدية فى حالة استعداد للعمل الحقيقى ، وذلك بأن يمارسها على نحو متفرق . أما الآخرون ، عند انتهائهم من العمل ، فيحتاجون إلى مواصلة نشاطهم النقدى وذلك بالتعليق عليه . وليس ثمة قاعدة عامة (هنا) . ولما كان البشر يستطيعون أن يتعلموا من غيرهم فإن بعض هذه الوسائل كانت نافعة لسائر الكتاب ، وكان بعضها نافعا لمن ليسوا كتابا .

وفى وقت من الأوقات كنت أميل إلى اتخاذ موقف متطرف مؤداه أن النقاد الوحيدين الجديرين بالقراءة هم النقاد الذين يمارسون ، ويمارسون جيدا ، الفن الذى يكتبون عنه ، غير أنه كان على أن أوسع من هذا الإطار لكى أدرج فيه بعض أشياء

هامة : وقد كنت أبحث منذ ذلك الحين عن صيغة تغطى كل شىء أرغب فى إدراجه ، حتى ولو تضمنت أكثر مما أرغب فيه . وإن أهم تحفظ تمكنت من العثور عليه يفسر الأهمية الفريدة لنقد الممارسين هو أنه ينبغى أن يكون لدى الناقد حس بالحقائق بالغ النمو . وليست هذه ، بحال من الأحوال ، بالملكة التافهة أو الكثيرة . وهى ليست بالملكة التى تظفر ، بسهولة ، بالاستحسان الشعبى . إن حس الحقائق شىء بالغ البطء فى النمو ، وربما كان النموالكامل له يعنى ذروة الحضارة . ذلك أن للحقيقة مجالات عديدة ينبغى التحكم فيها ، وسيكون أكثر مجالات الحقيقة عندنا خارجية محفوفا بخيالات تخديرية فى المجال الذى يجاوزه . فلدى عضو فى « دائرة دراسة براوننج » قد تلوح مناقشات الشعراء عن الشعر جديية فنية محدودة . والأمر لا يعدو كون الممارسين قد أوضحوا وردوا إلى حالة من الوقائع كل المشاعر التى لا يستطيع العضو أن يستمتع بها إلا على أشد الأنحاء سديمية . أما التكنيك الجاف فيتضمن ، بالنسبة لمن سيطروا عليه ، كل ما ينتشى به العضو : وغاية الأمر انه قد اتخذ شكلا دقيقا ، يمكن تتبعه ، والتحكم فيه . وهذا ، فى كل الأحوال ، أحد الأسباب التى تمنح نقد الممارسين قيمته : فهو يعالج حقائقه ، ويستطيع أن يساعدنا على أن نفعل نفس الشىء .

وعند كل مستوى من النقد أجد أن نفس الضرورة مهيمنة . فثمة قسم كبير من الكتابة النقدية يتكون من « تفسير » للمؤلف أو العمل . وليس هذا على مستوى « دائرة الدراسة » : فإنه ليحدث أحيانا أن يتوصل شخص إلى فهم شخص آخر ، أو كاتب خلاق ، يستطيع أن ينقله جزئيا ونشعر بأنه صادق وكاشف . وإنه لمن الصعب أن تؤكد « التفسير » ببراهين خارجية . ولدى أى امرىء بارع فى الحقيقة ، على هذا المستوى ، سيكون ثمة ما فيه الكفاية من البراهين . ولكن من الذى سيثبت براعته ؟ وفى مقابل كل نجاح فى هذا النمط من الكتابة ثمة آلاف من الأدعياء . فبدلا من الاستبصار تجد تخيلا . واختبارك هو أن تطبقه المرة تلو المرة على الأصل ، بينما فكرتك عن الأصل توجهك . غير أنه ليس ثمة من يكفل كفاءتك ، ومرة أخرى نجد أنفسنا فى ورطة .

ولابد لنا من أن نقرر بأنفسنا ما هو مفيد لنا وما ليس بالمفيد ، ومن المحتمل جدا ألا نكون كفاء التقرير . غير أن من المحقق أن « التفسير » (ولست أعالج هنا عنصر الكلمات التى تقرأ عموديا مثلما تقرأ أفقيا فى الأدب) لا يكون مشروعا إلا حين لا يكون تفسيرا على الاطلاق ، وإنما مجرد طريقة لجعل القارىء على وعى بحقائق كانت ، لولا ذلك ، خليقة أن تفوته . وقد كانت لى بعض الخبرة بالمحاضرات الرامية إلى توسيع مدى الخدمات التعليمية الجامعية ، ووجدت أن هناك سبيلين اثنين فحسب لجعل أى

طلبة يميلون إلى أى شىء على النحو الصحيح : أن تقدم إليهم مختارات من النوع الأبسط من الحقائق عن العمل – ظروفه وخلفيته وتكوينه – أو أن تقدم العمل إليهم على نحو لا يكونون مستعدين معه للتحامل عليه . وقد كان ثمة حقائق كثيرة لمساعدتهم على فهم المسرح الإليزابيثى ، أما قصائد ت . إ . هيوم فلم تكن تحتاج إلا إلى أن تقرأ بصوت عال كى تحدث أثرها الفورى .

إن المقارنة والتحليل – كما قلت من قبل ، وقد قاله ريمى دى جورمون من قبلى (وهو أستاذ حقيقى فى الحقائق – وإن كان أحيانا ، فيما أخشى ، أستاذا فى الإيهام بالحقائق) – هما الأداتان الرئيسيتان للناقد . ومن الواضح بالتأكيد أنهما أدوات ينبغى تناولها بعناية وينبغى ألا تستخدم فى بحث عن عدد المرات التى ذكر فيها الزراف فى الرواية الإنجليزية . وهى أدوات لا يستخدمها كثير من الكتاب المعاصرين بنجاح جلى . فينبغى أن تعرف ما الذى تقارنه وما الذى تحلله . وقد كان المرحوم الأستاذ كر بارعا فى استخدام هذه الأدوات . ولا تحتاج المقارنة والتحليل إلا إلى الجثث على المائدة ، أما التفسير فيبرز دائما أجزاء من البدن من جيوبه ويثبتها فى مواضعها . وإن أى كتاب أو أى مقالة أو أى ملحوظة فى « ملاحظات واستفسارات » تقدم حقيقة ، ولو كانت من أدنى طبقة ، عن العمل الفنى لخير من تسعة أعشار أكثر ضروب الصحافة النقدية ادعاء فى الصحف أو فى الكتب . ونحن نفترض – بطبيعة الحال – أننا سادة للحقائق ولسنا عبيدا لها ، وأننا نعلم أن اكتشاف فواتير غسيل شكسبير لن ينفعنا كثيرا ، ولكن لابد لنا دائما من أن نحتفظ بالحكم الأخير على عقم البحث الذى اكتشفها ، نظرا لاحتمال أن يظهر عبقرى يجد لها فائدة . إن للدرس العلمى ، حتى فى أكثر صوره تواضعا ، حقوقه : فنحن نفترض أننا نعرف كيف نستخدمه وكيف نهمله . بديهى أن تكاثر الكتب والمقالات النقدية قد يخلق – وقد رأيته يخلق – ذوقا شريرا للقراءة عن الأعمال الفنية بدلا من قراءة الأعمال ذاتها ، وقد يقدم الرأى بدلا من أن يربى الذوق . غير أن **الحقيقة** لا يمكن أن تفسد الذوق وإنما هى – على أسوأ تقدير – ترضى ذوقا واحدا : ذوقا نحو التاريخ ، مثلا ، أو علم الآثار أو السيرة – تحت وهم الإيحاء بأنها تعين على شىء آخر . والمفسدون الحقيقيون هم أولئك الذين يقدمون الرأى أو الخيال – وليس جوته وكولردچ بالبريئين من هذا – إذ ما عسى أن يكون «هملت» كولردچ : أهو بحث صادق ، على قدر ما تسمح الحقائق ، أم انه محاولة لتقديم كولردچ فى حلة جذابة ؟

لم ننجح فى العثور على اختبار يسع أى امرىء أن يطبقه ، وقد اضطررنا إلى أن نسمح بمرور عدد لا حصر له من الكتب البليدة والمملة ، ولكننا قد عثرنا – فيما أظن –

على اختبار من شأنه أن يمكن أولئك الذين يسعهم أن يطبقوه من أى يتخلصوا من الكتب الضارة حقا . وبهذا الاختبار فقد يكون لنا أن نعود إلى تقريرنا التمهيدى لشكل الأدب والنقد . ففى أنواع العمل النقدى التى سمحنا لها بالدخول ثمة إمكانية لنشاط تعاونى ، وثمة إمكانية أبعد : أن نتوصل إلى شىء خارج ذواتنا قد يكون لنا أن ندعوه مؤقتا الحقيقة . غير أنه إذا اشتكى امرؤ من أنى لم أعرف الحقيقة ، ولا الواقعة ولا الواقع ، فإن كل ما يمكننى أن أقوله ، معتذرا ، هو أن ذلك لم يكن جزءا من أهدافى هنا ، وإنما كان هدفى مقصورا على أن أجد خطة تندرج فيها هذه الأشياء ، مهما يكن من شأنها ، إن كان لها وجود .

٢

من " حوار عن الشعر الدرامي "

(١٩٢٨)

هـ : كنت تقول ياب أن قدامى نقاد الدراما - وقد ذكرت عفوا ، على سبيل المثال ، أرسطو وكورني ودريدن - أحسنوا صنعا بمناقشة الدراما على نحو ما صنعوا ، وأن المشكلة مختلفة تماما وأعقد ، إلى غير حد ، بالنسبة لنا . وهذا يتفق مع فكرة لدى ، سأشرحها بعد لحظة . ولكنى أود ، أولا ، أن أعرف ما الاختلافات التي تجدها .

ب : لا حاجة بى إلى أن أتعمق المسألة لأقنعك بما أذهب إليه . خذ أرسطو أولا . إنه لم يكن أمامه سوى نمط واحد من الدراما يدرسه ، وكان بوسعه أن يشتغل كلية فى نطاق « مقولات » تلك الدراما ، ولم يكن عليه أن يدرس أو ينقد التحيزات الدينية أو الأخلاقية أو الفنية لجنسه . لم يكن عليه أن يحب أشياء كثيرة كما يتعين علينا أن نحبها ، وذلك - ببساطة - لأنه لم يكن يعرف أشياء كثيرة كثرة ما نعرفه وكلما قل ما تعرفه وتميل إليه سهلت عليك مهمة صياغة القوانين الجمالية . ولم يكن عليه أن يدرس ما هو كلى أو ماهو ضرورى لعصره . ومن هنا كانت أمامه فرصة أكبر للوقوع على بعض الكليات ولمعرفة ما كان صوابا فى ذلك العصر ، أما عن دريدن ، فإنى آخذ دريدن لأن هناك فجوة واضحة ، بل وبالغة الوضوح ، بين الدراما التيودورية - اليعقوبية ، ودراما عصر رجوع الملكية . إننا نعلم بإغلاق المسارح وما إلى ذلك ، ونحن معرضون لأن نبالغ فى تقدير الاختلافات والصعوبات . غير أن الاختلافات بين دريدن وبن جونسون لا تعد شيئا إذا قيست بالاختلافات بين أنفسنا - نحن الذين نجلس هنا لمناقشة المسرحية الشعرية - وبين مستر شو ومستر جولزورذى وسير آرثر بينيرو ومستر جونز ومستر آرلن ومستر كوارد : وهم جميعا معاصرون لنا تقريبا . ذلك أن عالم دريدن من ناحية وعالم شكسبير وبن جونسون من ناحية أخرى كانا نفس العالم إلى حد كبير ، وكانا يشتركان فى فروض مسبقة ، دينية وخلقية وفنية ، متشابهة ، ولكن ما هو الشىء الذى نشترك فيه مع كتاب التمثيليات المبرزين الذين ذكرتهم لتوى ؟

ولنعد إلى أرسطو لحظة . انظر إلى القدر الكبير الذى نعرفه (لسوء الحظ) عن الدراما اليونانية ، والذى لم يكن أرسطو يعرفه . لم يكن على أرسطو أن ينشغل على علاقة الدراما بالدين ، ولا على الأخلاقيات التقليدية للهيلينيين ، ولا على علاقة الفن بالسياسة . لم يكن عليه أن يصارع علم الجمال الألمانى أو الإيطالى ، ولم يكن عليه أن يقرأ تلك الأعمال (البالغة التشويق) لمس هاريسون أو مستر كورنفورد ، أو ترجمات الأستاذ مرى ، أو أن يعقد جبينه إزاء السلوك المضحك للتودا والفيدا . ولم يكن عليه أن يضع فى حسبانه المسرح كمشروع مربح .

وبالمثل فإنه لا دريدن ولا كورنى - الذى تعلم منه دريدن الكثير - قد كانت تقلقه معرفة زائدة بالحضارة الإغريقية . لقد كان أمامهما الكلاسيات اليونانية واللاتينية يقرآنها ، ولم يكونا على ذكر من كل الاختلافات بين الحضارة اليونانية والرومانية وحضارتهما . أما عنا ، فإننا نعرف أكثر مما ينبغى ، ومقتنعون بأقل مما ينبغى . إن أدبنا بديل عن الدين ، وكذلك ديننا . وإننا لنحسن صنعا لو اننا بدلا من أن نقلق على مكان الدراما فى المجتمع حددنا ببساطة ما يسلينا . إذ ما عسى أن يكون الهدف من المسرح ، إن لم يكن أن يسلينا ؟

هـ - حسن أن نرد الدراما إلى تسلية . غير أنه يلوح لى أن هذا بالضبط هو ما حدث . وأعتقد أن على الدراما شيئا آخر تفعله ، عدا تلهيتنا : إذ هل تراها تفعل لنا غير ذلك فى الوقت الحاضر ؟

ب : لقد أوردت لتوى قائمة كتاب مسرحيين . وإنى أقر بأن نواياهم متنوعة . فيينيرو مثلا كان معنيا بأن يطرح - أو كما يقال فى رطانة عصرنا الهمجية : يضع Posing - مشكلات جيله وقد كان أشد اهتماما بـ « وضعها » منه بالإجابة عليها وشو ، من ناحية أخرى ، كان أشد اهتماما بالإجابة عنها منه بـ « وضعها » . وقد كان لكل من هذين الكاتبين البارعين دافع أخلاقى قوى . وهذا الدافع القوى ليس واضحا عند مستر آرلن أو مستر كوارد . فمسرحهما « تسلية » صرف . وهذان الضربان من السرف يسيران جنبا إلى جنب . والمسألة بأكملها هى : من الذى تسليه الدراما ؟ وما نوعية التسلية ؟

ج : لست خليقا ، من ناحيتى ، أن أقر بأن أيا من هؤلاء الناس معنى بأن يسلى . فليس ثمة شىء اسمه التسلية الصرف . إنهم معنيون بتملق تحيزات الغوغاء وتحيزاتهم الخاصة . ولست أظن للحظة أن شو أو بينيرو أو مستر كوارد قد قضى ساعة واحدة فى دراسة علم الأخلاق . إن شطارتهم إنما فى اكتشافهم مقدار ما ترغب

جماهيرهم فى سلوكه ، وتشجيعهم على القيام به ، وذلك بعرض شخصيات تسلك على ذلك النحو .

د : ولكن لم يتوقع من الكاتب المسرحى أن يقضى حتى خمس دقائق فى دراسة علم الأخلاق ؟

ب : أوافق . ولكنهم بحاجة إلى أن يفترضوا اتجاها خلقيا ما يشتركون فيه مع جمهورهم . لقد كان ايسخولوس وسوفوكليس والإليزابيثيون وكتاب مسرح عهد رجوع الملكية يملكون هذا . ولكن هذا ينبغى أن يكون معطى بالفعل ، فليست مهمة الكاتب المسرحى أن يفرضه .

هـ : ما الاتجاه الخلقى لمسرحية دريدن «مستر ليمبرهام» ؟

ب : إنه اتجاه لا تشوبه شائبة . إن أخلاقية مسرحنا فى عصر رجوع الملكية لا يمكن الطعن فيها . فهو يفترض الأخلاقية المسيحية المستقيمة ويسخر (فى ملهاته) من الطبيعة البشرية لأنها لا تعيش وفقا لها . وهى تحتفظ باحترامها للقدسى من طريق إظهار قصور البشرى . واتجاه مسرح عصر رجوع الملكية نحو الأخلاق أشبه باتجاه المجدف نحو الدين . فلا أحد سوى غير غير المتدين يصدمه التجديف . إن التجديف علامة من علامات الايمان . تخيل مستر شو يجدف ! إنه لا يستطيع ذلك . أما مسرحنا فى عصر رجوع الملكية ففضيلة كله . إنه يعتمد على الفضيلة فى بقائه . أما مؤلف مسرحية «كانت الملكة فى الردهة» فلا يعتمد على الفضيلة .

هـ – إنك تتحدث كما لو كانت الدراما لا تعدو أن تكون مسألة أخلاقيات مقررة . دعونى للحظة أنقل النقاش إلى قضية الشكل . وأنا أتحدث بصفتى شخصا لا ترضيه الدراما الإليزابيثية ولا بينيرو ولا بارى . منذ بضع سنوات مضت استمتعت أنا – وأنت يا ب وأنت يا ج وأنت يا أ – بالباليه الروسى ، فقد لاح أننا نجد هنا كل ما نتطلبه فى الدراما ، عدا الشعر . إنه لم يلقن أى « درس » ولكنه كان ذا شكل ، وقد لاح أنه يعيد إحياء العنصر الأكثر شكلية فى الدراما . والذى كنا نتحرق شوقا إليه . إنى أسلم بأن عروض الباليه الأحدث لم تمنحنى تلك المتعة نفسها . غير أنى ، فى ذلك ، ألوم مستر ديا جيليف ولا ألوم الباليه من حيث المبدأ . ولئن كان ثمة مستقبل للدراما ، وخاصة للمسرحية الشعرية ، أفلن يكون ذلك فى الاتجاه الذى يومىء إليه الباليه ؟ أو ليست المسألة مسألة شكل أكثر منها مسألة أخلاق ؟ أليست قضية المسرحية المنظومة ، فى مواجهة المسرحية الشعرية ، مسألة اختلاف فى درجة الشكل ؟

أ - أراني هنا ميالا إلى أن اؤيدك ، لقد مال الناس إلى الظن بأن النظم قيد على الدراما ، وهم يظنون أن المدى الانفعالى والحقيقة الواقعية للدراما تحد وتقيد من طريق النظم . قد طاب الناس بالا بالنظم فى الدراما ، ذات يوم ، وذلك - فيما يقولون - لأنهم كانوا قانعين بمدى محدود وصناعى من الوجدان . فلا شىء سوى النثر يستطيع أن يقدم السلم النغمى للشعور الحديث بأكمله ، ويستطيع أن يراسل الواقع . ولكن أليس كل تمثيل درامى صناعيا ؟ أو لسنا لا نعدو أن نخدع أنفسنا حينما نرمى إلى المزيد والمزيد من الواقعية ؟ ألسنا نرضى أنفسنا بالمظاهر بدلا من أن نلح على الأساسيات ؟ أو ترى الشعور الإنسانى قد تغير كثيرا من ايسخولوس إلينا ؟ إنى أعتقد العكس . وأقول إن المسرحية النثرية لا تعدو أن تكون نتاجا ثانويا هين الشأن للمسرحية الشعرية . إن الروح الإنسانية ، فى حالة الانفعال الحاد ، تناضل لكى تعبر عن نفسها شعرا . وليس على وانما على علماء الأعصاب أن يكتشفوا لماذا كان الأمر كذلك ، ولماذا وكيف يرتبط الشعور والوزن . إن المسرحية النثرية تجنح على الأقل إلى أن تؤكد ما هو عابر ، وما هو سطحى . أما عندما نرغب فى أن نصل إلى ما هو باق وكلى ، فإننا نجنح إلى أن نعبر عن أنفسنا شعرا .

د : ولكن - إذا عدنا إلى النقطة التى كنا نتحدث عنها - أيمكنك أن تعلق هذا كله على الباليه ؟ وكيف يعنى الباليه بما هو باق وكلى ؟

ب : إن الباليه قيم لأنه قد عنى - لا شعوريا - بشكل باق ، وعقيم لأنه عنى بما هو زائل من حيث المضمون . وفضلا عن ستراڤنسكى - الذى هو موسيقار حقيقى - وكوكتو - الذى هو كاتب مسرحى حقيقى - فأين تكمن قوة الباليه ؟ إنها تكمن فى تقليد ، وتدريب ، و askesis ، هو - إن شئت الحق - إيطالى وليس روسى المنشأ ، يرجع إلى عدة قرون . حسبنا أن نقول إن أى راقص فعال قد مر بتدريب أشبه بتدريب معنوى . فهل مر أى ممثل ناجح فى عصرنا بشىء شبيه بهذا ؟

ج - أريد أن أقاطع - وإذا لم أقاطع الآن ، فمن المحتمل أن أنسى ما كنت بسبيل أن أقوله . إنكم جميعا تتحدثون عن الشكل والمضمون ، وعن الحرية والقيد ، كما لو كان كل شىء متغيرا على نحو غير محدد . إنكم لستم دارسين للدراما الشعبية فى الضواحى Faubourgs مثلى ، وما ألاحظه فيها إنما هو ثبات الأخلاقيات . إن لدراما الضواحى اليوم - من حيث الأساس - نفس الأخلاقيات التى كانت لها فى أيام مسرحية « آردن فيڤر شام » و « مأساة يوركشير » . وأنا أتفق مع ب فيما يقوله عن ملهاة عصر رجوع الملكية . فهى تحية عظمى للأخلاق المسيحية . خذ فكاهة ممثلتنا

الكوميدية الانجليزية العظيمة : إرنى لوتينجا . إنها (إن أردت) تتسم بالفحش . غير أن الفحش الذى من هذا النوع إنما هو آية احترام للأخلاقيات البريطانية التقليدية وإقرار بها . وأنا عضو فى حزب العمال . إنى اؤمن بالملك وبامبراطورية ايزلنتون . ولست اؤمن بالسانت موريتزريين (البلوتوقراطيين) الذين يمونهم كتابنا المسرحيون الشعبيون . غير أن ما كنت أقوله هو أن دراما الضواحى عندنا صائبة أخلاقيا ، ومن مثل هذا الصواب قد ينبع الشعر . فالطبيعة الإنسانية لا تتغير . كأسا آخر من البورت ، من فضلك .

ب – أعتقد أننى أتفق مع المرحوم وليم آرتشر فيما قاله عن الدراما الإليزابيثية .

أ ، هـ ، ج ، د : ماذا !

ب – أجل ، لقد كان وليم آرتشر رجلا بالغ الأمانة . وكنا قد درامى كان فيه عيب واحد : هو أنه لم يكن يعرف شيئا عن الشعر . أضف إلى ذلك أنه ارتكب ذلك الخطأ الفادح ، خطأ افتراض أن المزية الدرامية لعمل درامى يمكن تقديرها دون إشارة إلى مزيته الشعرية . من المحقق أن هنريك إبسن كان ذا مقدرة درامية أكبر من مقدرة سيريل تورنير . غير أنه لما لم يكن آرتشر يدرك أن القدرة الدرامية والقدرة الشعرية أقل اختلافا عن الاختلاف بين الطباشير والجبن ، فقد ارتكب خطأ افتراض أن إبسن كاتب مسرحى أعظم من تورنير . إنه أعظم إن شئت ، ولكنه لن يعيش مثله ، لأن أعظم المسرحيات إنما هى مسرحيات شعرية ، والعيوب الدرامية **يمكن** تعويضها بالامتياز الشعرى . دعنا من تورنير . إننا نستطيع أن نورد شكسبير .

ج – أتعنى أن شكسبير كاتب مسرحى أعظم من إبسن ، لا بكونه كاتبا مسرحيا أعظم ، وإنما بكونه شاعرا أعظم ؟

ب – هذا على وجه الدقة هو ما أعنيه – إذ ، من ناحية ، أى شعر عظيم ليس دراميا ؟ نحن نجد أنه حتى كتاب المنتخبات اليونانية الأقل شأنا ، وحتى مارتيال ، دراميون ، ومن أكثر درامية من هوميروس أو دانتى ؟ إننا كائنات انسانية ، وهل هناك ما يشوقنا أكثر من الفعل الإنسانى والاتجاهات الإنسانية ؟ وحتى عندما يتناول دانتى ، بتمكن فائق ، السر الإلهى ، أفلا يغوص بنا فى مسألة اتجاه الإنسان إزاء هذا السر – وهو موقف درامى ؟ لقد كان شكسبير كاتبا مسرحيا عظيما وشاعرا عظيما . غير أنك لو فصلت الشعر عن الدراما تماما ، فهل يكون لك الحق فى أن تقول إن شكسبير كان كاتبا مسرحيا أعظم من إبسن أو من شو ؟ إن شو مصيب فيما يقوله عن

شكسپير ، لأن شو ليس بالشاعر . ولست أنا بدورى مصيبا تماما هنا ، لأن شو كان شاعرا – إلى أن ولد ، وكان الشاعر فى شو مملصا . إن شو يملك قدرا كبيرا من الشعر ولكنه كله مملص . إن شو – من الناحية الدرامية – مبكر النضج ، ومن الناحية الشعرية أقل من فج ، وخير ما تستطيع أن تقوله فى الدفاع عن شو هو انه يلوح أنه لم يقرأ كل الكتيبات الشعبية عن العلم التى قرأها مستر ولز والأسقف بارنز .

هـ – أجل ، إن شكسپير يخذلنا ومستر آرتشر على صواب ، إن وليم آرتشر لم يكن مخطئا إلا فى كونه قد هاجم شخصيات المسرح الإليزابيثى الأهون شأنا ، دون أن يفهم أنه ملزم بأن يهاجم شكسپير أيضا . لقد كان مخطئا ، كما قلت ، فى ظنه ان الدراما والشعر شيئان مختلفان . ولو انه تبين انهما شىء واحد ، لكان عليه أن يقر بأن سيريل تورنير كاتب مسرحى عظيم ، وأن بن چونسون كاتب مسرحى عظيم ، وأن مارلو كاتب مسرحى بالغ العظمة ، وأن وبستر كاتب مسرحى عظيم ، وأن شكسپير كاتب مسرحى هو من العظمة ، وشاعر هو من العظمة ، إلى الحد الذى يجمل معه حتى بمستر آرتشر أن يخلع حذاءه (إزاءه) بدلا من أن يروغ من السؤال ، ويسأل شكسپير أن يلزمه . لقد كان شكسپير خليقا أن يلزمه ، لو أن مستر وليام آرتشر اختار أن يسأله . ولكنه لم يختر ذلك .

د – أظن أن كلا من ب و هـ قد اختلط عليهما الأمر فى موضوع علاقة الشعر بالدراما ، وخاصة ب . فكما قام آرتشر بقسمة آلية يقوم ب بجمع شمل آلى . ولنجعل الأمر أوضح بأن نضعه من الناحية الأخرى ، ونأخذ نقطة تركها ب تنزلق . لو كانت الدراما تجنح إلى الدراما الشعرية ، لا بإضافة زينة ولا بالحد من سلمها ، لكان لنا أن نتوقع من شاعر درامى كشكسپير أن يكتب أفتن شعره فى أكثر مشاهده درامية . ولكن هذا هو ، على وجه الدقة ، ما لا نجده :فما يجعلها بالغة الدرامية هو ما يجعلها بالغة الشاعرية . وليس ثمة من يشير إلى مسرحيات معينة لشكسپير على انها أكثر مسرحياته شاعرية ، وإلى مسرحيات **أخرى** على انها أكثرها درامية . فعين المسرحيات هى الأشد شاعرية والأشد درامية ، وهذا لا يتحقق بتلاقى منشطين ، وإنما بالامتداد الكامل لعين النشاط . وأنا أوافق على أن الكاتب المسرحى الذى ليس شاعرا انما تقل مكانته الدرامية على قدر ما يقل حظه من الشعر .

ج – إن الشىء الغريب فى كتاب وليم آرتشر هو انه كان – إلى حد ما – يتبين الشعر حين يراه ، ولكنه ، على أية حال ، وعندما كان يتناول كاتبا إليزابيثيا كتشاپمان ، وكلما وقع على قطعة من الشعر ، كان يأبى أن يصدق أنها درامية . لقد كان يلوح كمن

يقول : إذا كان هذا شعرا ، فهو دليل على أنه ليس دراما . وأذكر أنى عندما قرأت كتابه ، لاحظت أن من المحقق أنه كان بوسع آرتشر أن يلتقط القطع غير الدرامية ، أو الناقصة دراميا ، من مسرحيات تشاپمان : ولكنه ، بدلا من ذلك ، يختار ذلك الحديث الدرامى ، على نحو فخيم ، لكليرمونت ، عند رؤيته الأشباح - كمثال لـ « المفاجأة الهادئة » !

ب - ربما كان الشبح قد ثناه .

هـ - ومع ذلك فليس هناك ما هو أكثر درامية من شبح .

ج - لنلخص الأمر : ليس هناك « قرابة » بين الشعر والدراما . إن كل شعر يجنح نحو الدراما وكل دراما تجنح نحو الشعر .

أ - هل لنا أن نستنتج أنك تنقد شكسپير على أساس أن مسرحياته لا تسمو بنا خلقيا ؟

ب : أجل ، بمعنى من المعانى .

أ - ولكنك ، منذ وقت قصير ، كنت تدافع عن ملهاة عصر رجوع الملكية ضد تهمة فساد الأخلاق وقلة الاحتشام ؟

ب : ليس ضد قلة الاحتشام ، فليس هذا الدفاع باللازم . فنحن جميعا نميل إلى قلة احتشامه عندما يكون فطنا حقيقة ، كما هو أحيانا . بيد أن مسألة وتشرلى ومسألة شكسپير ليستا على نفس المستوى . إن ملهاة عصر رجوع الملكية ملهاة آداب سلوك اجتماعية . وهى تفترض مسبقا وجود مجتمع ، وبالتالى قوانين اجتماعية وخلقية . وهى تدين بالكثير لـ (بن) چونسون ، ولكنها لا تدين لشكسپير إلا بالقليل - وعلى أية حال ، فقد كان شكسپير أعظم من أن يكون له كبير أثر . وهى تسخر من أعضاء المجتمع الذين يخرجون على قوانينه . أما مأساة شكسبير فتمضى إلى ما هو أعمق بكثير ، ومع ذلك لا تخبرنا إلا بأن ضعف الخلق يفضى إلى الكارثة . ليس فيها خلفية نظام اجتماعى ، من الطراز الذى تدرك انه موجود وراء كورنى وسوفو كليس .

ج - ولم يجدر أن تكون هناك مثل هذه الخلفية ؟ إنك لا تستطيع أن تستنتج من ذلك أن شكسپير أدنى من سوفو كليس وكورنى .

ب : كلا ، لست أستطيع ذلك . كل ما أعرفه أن ثمة شيئا ناقصا ، وهذا يتركنى غير راضٍ وقلقا . وأظن أن ثمة أناسا آخرين يشعرون بنفس الشعور . وعلى قدر ما

يمكننى أن أعزل شكسبير فإنى أفضله على جميع الكتاب المسرحيين من أى عصر . ولكنى لا أستطيع أن أفعل ذلك كلية ، وإنى لأجد أن عصر شكسبير يتحرك فى تيار ثابت – مع دوامات خلفية بالتأكيد – نحو الفوضى والعماء .

ج – ولكن هذا لا صلة له بالمسألة .

ب – ربما لم تكن له صلة بها .

هـ – من المؤكد أن الشاعر المسرحي ، فى زمانه ومكانه ، لا شأن له بخلفيته . وهو لا يستطيع أن يحول دون ذلك ، فإنما شأنه مع النظارة . لقد كانت المسرحية الإليزابيثية – أو شكسبير على الأقل – جيدة بما يكفى لأن يبرر ، فنيا ، خلفيتها . بيد أنه يلوح لى أن ما يقف فى طريق المسرحية الشعرية اليوم هو الافتقار إلى مواضعات خلقية واجتماعية بقدر ما هو الافتقار إلى مواضعات فنية . إن شو هو أكبر أخلاقى لدينا على خشبة المسرح ، ولكن مواضعاته سلبية فحسب : فهى مكونة من كل الأشياء التى لا يؤمن بها . وفى هذه المسألة أيضا لا يستطيع شو أن يحول دون ذلك .

أ – إن هذا النوع من الرقابة الأخلاقية لن يترك لنا شيئا . فهل أنت على استعداد لأن تقول إنك قد سؤت حالا بعد أن قرأت شكسبير ورأيته يمثل ؟

ب – كلا .

أ – وهل أنت على استعداد لأن تقول إنك لم تغد أحسن حالا ، وأحكم ، وأسعد ، بعد ان قرأته ؟

ب – كلا .

أ – حسن جدا . لقد سمعتك أيضا تسخر من ڤاجنر على أنه « مؤذ » . ولكنك لست على استعداد لأن تتخلى عن خبرتك بڤاجنر ، عن طيب خاطر . وهذا يبين أن عالما لا يوجد فيه فن ، وليس يسمو بالمرء خلقيا ، خليق أن يكون عالما بالغ الفقر بالتأكيد .

ب – إنه خليق أن يكون كذلك . ولست بحيث أمنع أى شيء جيد ، إذا قسناه بمعايير فنية . ذلك أن ثمة دائما ما نتعلمه منه . ولست أريد أن يكون شكسبير مختلفا عما هو عليه . ولكن هذا أشبه بالحياة عموما . فثمة أكوام من الأشياء فى العالم أود أن أراها وقد تغيرت . ولكن فى عالم بلا شر لا تغدو الحياة جديرة بأن نحياها .

هـ – حسنا . لقد استغرقت وقتا طويلا كى تخلفنا فى نفس المكان الذى كنا فيه من قبل .

ب – ليس تماما . فأنت لا تستطيع قط أن ترسم خطا فاصلا بين النقد الجمالى والنقد الأخلاقى والاجتماعى . ولا تستطيع أن ترسم خطا بين النقد والميتافيزيقا . إنك تبدأ بالنقد الأدبى ، ومهما تكن جماليا صارما تجد نفسك وقد عبرت التخم إلى شىء آخر إن عاجلا أو آجلا . وخير ما تستطيع أن تفعله هو أن تقبل هذه الشروط وتعرف ما الذى تفعله ، عندما تفعله . ومن ناحية أخرى ينبغى أن تعرف كيف ومتى تعود على عقبيك . ينبغى أن تكون بالغ الخفة . فإنى قد أبدأ بنقد أخلاقى لشكسبير وأمر منه إلى نقد جمالى ، أو العكس .

هـ – وكل ما تفعله هو أن تشرد بالمناقشة .

ج – لست أستطيع أن أوافق على ذلك التعميم الجامح عن فوضى المسرح الإليزابيثى . والحق أنه لا يعدو أن يجعل موقفنا اليوم أبعث على الحيرة . يلوح أننا متفقون على أن العالم الحديث عمائى ، ونحن ميالون إلى أن نوافق على أن افتقاره إلى المعايير الاجتماعية والخلقية يجعل مهمة الشاعر الدرامى أصعب ، إن لم تكن مستحيلة ، بيد أنه إذا كانت الفترة الإليزابيثية واليعقوبية هى الأخرى فترة عماء ، ومع ذلك أنتجت مسرحا شعريا عظيما ، فلم لا نستطيع ذلك ؟

ب – لست أدرى .

ج : سيتعين عليك أن تعدل ما قلته عن المسرح الإليزابيثى . عليك أن تفعل ذلك على أية حال ، لأن هناك أشياء ينبغى أن توضع فى الحسبان ، أكثر من فكرة الاضمحلال البسيطة هذه . فبادىء ذى بدء ليس ثمة سابقة لأمة كانت فيها **فترتان** عظيمتان للدراما . وإن فترتها العظيمة لقصيرة دائما ، وعظيمة لوجود عدد بالغ الضآلة من الكتاب المسرحيين العظماء . والفترة البالغة العظمة لأى نوع من الشعر لا تتكرر قط . وربما كان لكل جنس عظيم قوة كافية لفترة واحدة فقط من التفوق الأدبى .

د – إذا لم نحول ج عن وجهته ، فسيفضى بنا سراعا إلى السياسة .

أ – إنى أحب أن أتحدث عن الأشياء ، فهذا يساعدنى على التفكير .

ج – وأنا أتفق مع أ ، سواء كان قد فكر فى الأمر أو لم يكن . إن كل هذا الحديث عن فترات الفن شائق وأحيانا مفيد عندما نكون معنيين بالماضى ، ولكنه يغدو عقيما تماما عندما نأتى إلى مناقشة الحاضر فى علاقته بالمستقبل . فلنبدأ بملاحظة الطرق المختلفة التى تفشل بها الدراما المعاصرة . هناك المسرحيات التى كتبها شعراء لا معرفة لهم بالمسرح . وقد انتقص من هذا النوع بما فيه الكفاية . وهناك المسرحيات

التي كتبها رجال يعرفون المسرح ولكنهم ليسوا شعراء . وعن هذين الحدين المتطرفين حسبي أن ألاحظ أن التجربة تثبت انه ليس لأيهما أي علاقة بموضوعنا الحالي .

أ - ولكن ما موضوعنا الحالي ؟

ج - إنه إمكانية المسرحية الشعرية .

ز - يلوح أنك قد غطيت تقريبا كل حقل مناقشة الدراما المعاصرة ، عدا موضوعات جوردون كريج ورابنهارت ومايرهولد وسير بارى چاكسون والأولدڤيك ويوجين أونيل وبيراندلو وتولر ، ولسنا هنا معنيين بطرق الإخراج - وهذا يستبعد أول أربعة من هذه الأسماء - وإنما نحن معنيون بإنتاج شيء يراد إخراجه . وليس لدى سوى اقتراح واحد أتقدم به ، ولكنه سيكون الاقتراح العملي الوحيد الذي تقدم به . يجمل بنا أن نستأجر مخزن غلال ، أو ستوديو (مفن) ونخرج مسرحيات خاصة بنا ، أو حتى مشاهد مقتطعة من مسرحيات ونخرجها ، بأنفسنا ، ولأنفسنا فقط ، دون أن نسمح بالدخول لأصدقاء ، فقد نتعلم ، على الأقل ، من خلال الممارسة : أولاً - ما إذا كان ثمة شيء مشترك بيننا ، وثانيا - أي أشكال النظم ممكن . لابد أن نجد شكلا من النظم جديدا يكون مرضيا لنا ، كأداة ، كما كان الشعر المرسل لدى الإليزابيثيين .

و - وأنا أعلم ما الذي سيجري ، سنبدأ في بيع تذاكر لكي ندفع النفقات ، وسيتعين علينا آنذاك أن نستورد مسرحيات للوفاء بالطلب وسننتهي بمسرح - صغير عالمي الموطن تقليدي تماما ، أو بأداء من نوع ما تقدمه جمعيات الأحد .

ب - إن الشيء الأكثر احتمالا هو ألا نفعل شيئا البتة ، فنحن جميعا مشغولون جدا وعلينا أن نكسب عيشنا بطرق أخرى . بل أنه لمن المشكوك فيه ما إذا كنا حتى مهتمين إلى حد كاف . فنحن لا نستطيع أن نضع مسرحيات إلا إذا كنا نعتقد أن ثمة طلبا ، ولن يكون ثمة طلب حتى نوجده . ليس فينا من ليس أمامه إثنى عشر شيئا يفعله ، في الشهور الستة القادمة ، ويعلم أنه أهم ، بالنسبة له ، من أن يتخطر في مسرح كان من قبل إسطبلا .

ج - ثمة شيء قد استوقفني في هذه المحادثة ، وهو أننا بدأنا بالكلام عن دريدن ، ثم انتقلنا إلى المسرحية الشعرية عامة ، ولكننا لم نتناول واحدا من الموضوعات التي كان دريدن يرى أنها جديرة بالمناقشة ، على حين أن كل الموضوعات التي أثرناها كانت موضوعات ما كان دريدن ليمكنه أن يفكر فيها قط .

ب - إن مناقشة قواعد أحد الفنون عندما يكون ذلك الفن حيا شيء ، ومناقشة

قواعده عندما يكون ميتا شيء آخر . فعندما تكون هناك ممارسة للعصر يتعين على الناقد أن ينطلق من هذه النقطة ، وينبغي على كل نقده أن يعود إليها - انظر إلى الثقة التى يتحدث بها دريدن ، فنحن نجد أنه حتى الاختلافات بين دراما عصره ودراما الإليزابيثيين - عندما لم تكن زوابع وقلاقل التمرد الأكبر قد خفتت إلا بالكاد - كانت تلوح له أقل أهمية مما تلوح لنا عليه ، إنه يقر بأن عصره أدنى - وأساسا من النواحى التى نرى أنه أدنى فيها - من العصر السابق ، ومع ذلك فقد كان ينظر إلى عصره - ولابد انه كان فى أعماقه ينظر ، بكبرياء له ما يبرره ، إلى نفسه - على أنه يحسن ويصقل الدراما التى سبقته من عدة نواح . وهو مصيب تماما فإن علاقة مسرحه بمسرح الإليزابيثيين ينبغي أن ينظر إليها على نحو ما كان هو ينظر إليها . فالهوة ليست بالاتساع الذى نظنه عادة ، وتأثير فرنسا قد كان أقل كثيرا مما نظنه ، غير أن المسائل التى ناقشها ليست مما عفى عليه الزمن .

هـ - خذ وحدتى المكان والزمان على سبيل المثال . إن دريدن يقدم ما هو أصوب الآراء الممكنة فى زمانه ومكانه ، وأرجحها عقلا ، غير أن الوحدات تمتلك ، بالنسبة لى على الأقل ، جاذبية مستمرة ، وأعتقد أننا سنجدها أمرا مرغوبا فيه ، إلى حد كبير ، لدراما المستقبل ، وذلك لسبب واحد : أننا نريد مزيدا من التركيز ، إن كل المسرحيات الآن أطول مما ينبغى . وأنا لا أذهب قط إلى المسرح لأنى أكره أن أتعجل تناول عشائى ، ولا أميل إلى أن أتناوله مبكرا . إن ساعة ونصف مستمرين من الاهتمام الحاد هى ما نحن بحاجة إليه . لا فواصل ولا باعة شيكولاته ولا صوان تعوزها الرفعة . إن الوحدات تؤدى إلى الحدة ، وكذلك الشأن مع إيقاع النظم .

أ - أنت تعتقد أننا بحاجة إلى منبهات أقوى ، فى فترة زمنية أقصر ، لنستمد من المسرح نفس النشوة التى نفترض أن ابن العصر الحساس كان يستمدها من مأساة لشكسبير أو حتى من مأساة لدريدن .

هـ - وفى الوقت نفسه ، دعونا نشرب كأسا آخر من البورت ، فى ذكرى جون دريدن .

يوربيديز والأستاذ مرى

(١٩٢٠)

كان ظهور المس سيبيل ثورندايك ، منذ بضع سنوات خلت ، فى دور ميديا بمسرح هولبورن إمباير ، حدثا ذا صلة بثلاثة موضوعات بالغة التشويق هى : الدراما ، ووضع الأدب اليونانى فى الوقت الحاضر ، وأهمية الترجمات المعاصرة الجيدة . وفى المرة التى حضرت فيها المسرحية كان العرض ناجحا بالتأكيد : فقد كان الجمهور كبيرا ومنتبها ، وقد دام تصفيقه طويلا . أما أن يكون هذا النجاح راجعا إلى يوربيديز فليس بالأمر المؤكد . وأما أن يكون راجعا إلى الأستاذ مرى فأمر لم يقم عليه البرهان . وأما كونه راجعا ، إلى حد كبير ، إلى المس ثورندايك ، فذاك مالا ريب فيه .

إن الامساك بمركز خشبة المسرح ، لمدة ساعتين ، فى دور يتطلب العنف البالغ والتحكم معا ، دور يتطلب قوة بسيطة وتنوعا حاذقا ، والحفاظ على دور على مثل هذه الدرجة من الصعوبة دون عون تقريبا : إنما هو نجاح مشروع . لقد كان النظارة ، أو القسم الذى يمكن رؤيته منه من أحد المقاعد الأرخص ثمنا ، جادا يشعر بالاحترام ، ولعله كان يجنح إلى موافقة ذاته على كونه قد حضر أداء مسرحية يونانية : غير أن تمثيل المس ثورندايك قد كان خليقا أن يأسر أى جمهور تقريبا . لقد استخدمت جميع المواضعات والحيل المسرحية التى يتسم بها المسرح الحديث ، ومع ذلك فإن شخصيتها لم تنتصر على نظم المستر مرى فحسب ، وإنما على نوع التدريب الذى تلقته أيضا .

ويظل السؤال قائما عما إذا كان الإخراج « عملا فنيا » . لقد لاح بقية الممثلين على غير راحتهم قليلا . وكانت المربية محتملة تماما من النوع الحيزبون . أما ياسون فكان سلبيا ، والرسول لا يشعر بالراحة لاضطراره إلى إلقاء مثل هذا الحديث الطويل ، وجوقة دالكروز الرقيقة ذات أصوات رقيقة إلى حد يجعل أغانيها ، لسوء الحظ ، غير مسموعة : وقد ساهم هذا كله فى خلق أثر الثقافة العالية ، وهو أثر محزن جدا . وإنا لنخال أن ممثلى أثينا ، الذين كان عليهم أن يتحدثوا بوضوح إلى ٢٠ ألف متفرج كيما يمكن لهؤلاء المتفرجين أن ينقدوا النظم ، كانوا خليقين بأن يقذفوا بالتين والزيتون ، لو أنهم راحوا يتمتمون على هذا النحو غير المفهوم مثلما تفعل أغلبية هذه الفرقة . غير أن الممثل اليونانى كان يتحدث بلغته ، وممثلونا كانوا مضطرين إلى أن يتحدثوا بلغة الأستاذ جلبرت مرى ، بحيث يمكننا أن نقول ، على وجه العموم ، إن العرض كان عرضا شائقا .

ومهما يكن من أمر فلست أعتقد أن مثل هذه العروض سيكون لها أثر كبير فى رد الاعتبار إلى الأدب اليونانى ، أو إلى أدبنا ، إلا أن تثير رغبة فى القيام بترجمات أفضل . إن النظارة الجادين ، وقد لاحظت أن كثيرين منهم كانوا مثلى يحملون ترجمة الأستاذ مرى التى تباع بثمانية عشر بنسا ، لم يكونوا - فيما يحتمل - يدركون انه لكى تحقق المس ثورندايك النجاح الذى حققته كان عليها أن تدخل - فى الحقيقة - فى نضال ضد شعر المترجم . وقد انتصرت عليه بتوجيه انتباهنا إلى تعبيرها ونغمتها ويجعلنا نهمل كلماتها . ولم يكن هذا ، بطبيعة الحال ، هو المنهج الدرامى للتمثيل اليونانى فى خير أحواله . لقد ظلت الانجليزية واليونانية فى المكان الذى كانتا تشغلانه من قبل . غير أن قلائل هم الذين يدركون أن اللغة اليونانية ، واللغة اللاتينية ، وبالتالى اللغة الانجليزية ، تمر أثناء حياتنا بفترة حرجة . إن الكلاسيات ، أثناء القسم الأخير من القرن التاسع عشر وحتى الوقت الحاضر ، قد فقدت مكانتها كأحد دعائم النظام الاجتماعى والسياسى - وهو مازالت الكنيسة الرسمية تستمتع به . وإذا أريد لهذه الكلاسيات أن تبقى وأن تبرر وجودها كأدب ، وكعنصر فى الذهن الأوربى ، باعتبارها أساسا للأدب الذى نأمل فى أن نخلقه ، فإنها فى أشد الحاجة إلى أشخاص يقدرون على شرحها . إننا لنحتاج إلى شخص - لا يكون عضوا فى كنيسة روما ، ولعله يُفَضَل ألا يكون عضوا فى كنيسة انجلترا - يشرح لنا كم أنه أمر حيوى ، إذا كان يمكن القول بأن أرسطو كان ربانا خلقيا لأوروبا ، أن نحتفظ بهذا الربان أو نسقطه . ونحن بحاجة إلى عدد من الشعراء المتعلمين تكون لهم - على أقل تقدير - آراء فى المسرح اليونانى ، وما إذا كان له أى فائدة لنا . وينبغى أن نقول إن الأستاذ جلبرت مرى ليس هو الرجل الصالح لهذه المهمة . لن يكون للشعر اليونانى أدنى أثر حيوى فى الشعر الانجليزى إذا لم هو يتمكن من الظهور إلا متنكرا فى ثياب حط سوقى من معجم سوينبرن الشخصى على نحو بارز . هذه كلمات شديدة اللهجة حين تُستعمل ضد أذيع الدارسين الهيلينيين فى عصرنا صيتا ، غير أننا ينبغى أن نشهد على الأستاذ مرى ، قبل أن نموت ، بأن الأمور كانت على هذا النحو ، وليس ذاك .

والحق أن هذه نقطة بالغة الأهمية ، فكون أبرز دعاة الدراسات اليونانية فى عصرنا يستخدم على نحو صار أشبه بالعادة كلمتين حيثما تستخدم اللغة اليونانية كلمة واحدة ، وحيثما تستطيع اللغة الانجليزية أن تزوده بكلمة واحدة ، وكونه يترجم

إلى « ظل رمادى » ، وكونه يمط الإيجاز اليونانى ليلائم إطار وليم موريس الفضفاض ، ويغيّم القصيدة الغنائية اليونانية لتلائم ضباب سوينبرن السائل : هذه كلها ليست بالأغلاط التافهة . إن مستر مرى يبدأ أول حديث طويل لميديا هكذا :

أى نساء كورينث ، إنى قد أتيت لأريكن

وجهى ، وإلا احتقرتننى ...

بينما النص اليونانى يقول **بيت ٢١٤**

لقد خرجت إليكن من الدار ،

وعلى هذا فإن عبارة « لأريكن وجهى » إنما هى هبة من المستر مرى .

هذا الشىء الذى لم يحلم به ، والآتى فجأة من الأعالى ،
قد امتص الحياة من روحى : إنى لمبهورة حيث أقف وقد
تحطم كأس الحياة بين يدى ...

ومرة أخرى نجد أن النص اليونانى هو : « أما عنى فقد حطمت نفسى تلك المصيبة التى هوت على / وما كنت أتوقعها / لقد أتيت (هنا) / وخلفت ورائى متعة الحياة أى عزيزاتى وما عدت أتمنى غير .. » .

وهكذا نجد عبارتين لافتتين للنظر ندين بهما للمستر مرى . إنه هو الذى امتص الحياة من أرواحنا وحطم كأس كل حياة فى يوربيديز . وليست هذه إلا أمثلة عفوية وعبارة :

« ما من روح أخرى أشد تعطشا للدماء » .

تصير : « ما من روح أخرى / أشد تعطشا للدماء بين السماء والجحيم » !

من المؤكد أننا نعرف أن الأستاذ مرى على معرفة بـ « الأخت هيلين » ؟ إن الأستاذ مرى قد وضع ببساطة بيننا وبين يوربيديز حاجزا أمنع من اللغة اليونانية . لسنا نلومه على أنه يؤثر يوربيديز على ايسخولوس ، كما يظهر ، ولكن ما دام الأمر كذلك فعليه على الأقل أن يتذوق يوربيديز . ولا يعقل أن يعمد أى شخص ذو حس صادق بصوت الشعر اليونانى ، قاصدا ، إلى اختيار ثنائيات وليم موريس ، أو القصيدة الغنائية السوينبرنية كمعادل عادل له .

إن مستر مرى كشاعر لا يعدو أن يكون تابعا هين الشأن جدا من أتباع حركة ما قبل روفائيل . وهو كعالم فى الهيلينيات ينتمى جدا إلى عصرنا وإنه لشخصية بالغة الأهمية فى هذا العصر . لقد بدأ هذا العصر بمعنى من المعانى بتيلر وبضعة علماء ألمان فى علم الإنسان . ومنذ ذلك الحين اكتسبنا علم الاجتماع وعلم النفس الاجتماعى

وراقبنا عيادات ريبووجانييه وقرأنا كتبا في ڤينا وسمعنا حديثا لبرجسون . وقامت فلسفة في كامبردج وزحف التحرر الاجتماعي إلى الخارج وزادت معرفتنا التاريخية بطبيعة الحال وأصبح لدينا تفسير فرويدى - اجتماعي - صوفي - عقلانى - نقدى عالي غريب للكلاسيات ولما كانت العادة قد جرت على تسميته بالكتب المقدسة . لست أنكر القيمة البالغة العظمة لكل عمل العلماء فى تخصصهم ولا التشويق الكبير لهذا العمل من حيث تفاصيله ونتائجه . فقليلة هى الكتب الأشد جاذبية من كتب مس هاريسون أو مستر كورنفورد أو مستر كوك وذلك عندما ينقبون فى أصول الأساطير والطقوس اليونانية . ومسيو دوركايم بوعيه الاجتماعي ومستر ليڤى بريل بهنوده الآتين من بوروروو والذين يقنعون أنفسهم بأنهم ببغاوات إنما هما كاتبان جذابان . وقد نبت عدد من العلوم بما يشبه غزارة مدارية لا ريب فى أنها تثير إعجابنا ولم يكن من الغريب أن تصبح الحديقة أشبه بغابة . إن الرجال الذين من نوع تيلورورويرتسون سميث وفلها لم ڤنت ممن أخصبوا التربة في وقت مبكر قد كانوا بحيث يجدون صعوبة فى التعرف على النبات الناتج ومن المحقق أن علم نفس الشعور Völkerpsychologie عند ڤنت المسكين كان قد غدا أثرا عفنا وذلك قبل أن يترجم .

إن كل هذه الأحداث مفيدة ومهمة فى مرحلتها وقد أثرت بدرجة ملموسة فى موقفنا من الكلاسيات . وهذه المرحلة من الدرس الكلاسيكى هى التى يمثلها الأستاذ مرى صديق مس چين هاريسون وملهمها . إن اليونانية لم تعد هى بالقدير ڤنكلمان وجوته وشوپنهور الموحى بالفزع والشكل الذى قدم ولتر پاتر وأوسكار وايلد إعادة طبع منحط قليلا منه . ونحن ندرك على نحو أفضل كم كانت أوضاع الحضارة اليونانية مختلفة - ولا نقول كم كانت أكثر شموخا - من أوضاع حضارتنا . وفى الوقت نفسه فقد بين لنا مستر زيمارن كيف عالج اليونانى مشكلات مشابهة لمشكلاتنا . وعرضا نلاحظ أننا لا نصدق أن أسلوبا نثريا إنجليزيا جيدا يمكن أن يقام على أساس من أسلوب شيشرون أوتاكيتوس أو ثوكيديديس . ولئن كان پندار يبعث فينا الملل فإننا لنعترف بذلك . ولسنا على يقين من أن سافو كانت أعظم جدا من كاتولوس . وإننا لنعتنق أفكار متباينة عن ڤرجيل وقد صرنا ننظر إلى پترونيوس بتقدير أكبر مما كان يبديه أجدادنا .

وإنا لنأمل أن نشعر بالجميل نحو الأستاذ مرى وأصدقائه لما أنجزوه على حين نحاول أن نحّيد تأثير الأستاذ مرى فى الأدب اليونانى واللغة الانجليزية فى ترجماته وذلك بأن نقدم ترجمات أفضل . إن جوقات يوربيديز كما ترجمتها هـ . د . مع اعترافنا بأخطائها بل وإغفالها أحيانا القطع الصعبة أقرب كثيرا إلى كل من اليونانية

والإنجليزية من ترجمة مستر مرى . ولكن هـ . د . وسائر شعراء « سلسلة ترجمات الشعراء » لم يقوموا حتى الآن بما هو أكثر من التقاط بعض فتات الأدب اليونانى الأكثر رومانتيكية ، ولم يثبت أحد فيهم بعد أنه كفء لتناول مسرحية « أجاممنون» .
وإذا كنا نريد أن نتمثل الوجبة الثقيلة من المعلومات التاريخية والعملية التى أكلناها فيجب أن نعد أنفسنا لمجهودات أخرى أكبر بكثير . إننا بحاجة إلى معدة يمكنها أن تتمثل كلا من هوميروس وفلوبير . ونحن بحاجة إلى دراسة دقيقة لإنسانيى عصر النهضة ومترجميه كتلك التى بدأها مستر پاوند . ونحن بحاجة إلى عين يمكنها أن ترى الماضى فى مكانه باختلافاته المؤكدة عن الحاضر ومع ذلك تكون من الحضور أمامنا كالحاضر تماما . وهذه هى العين الخلاقة . ولأن الأستاذ مرى لم يؤت غريزة الخلق فإنه يترك يوربيديز ميتا تماما .

من " سينيكا فى ترجماته الإليزابيثية "

(١٩٢٧)

- ١ -

لست أقصد أن أوحى بأن منهج إلقاء مسرحية لسنيكا كان مختلفا أساسا عن منهج إلقاء مسرحية إغريقية . ومن المحتمل أنه كان أقرب إلى خطابة المأساة الإغريقية من طريقة إلقاء ملهاة لاتينية . كانت هذه الأخيرة تمثل بواسطة ممثلين محترفين . وإنى لأتخيل ان مسرحيات سنيكا كانت تلقى خطابًا بوساطته ، هو وغيره من الهواة ، ومن المحتمل أن تكون المآسى الأثينية قد قام بتمثيلها هواة . أعنى أن جمال العبارة فى المأساة اليونانية إنما هو ظل لجمال أعظم شأنا - جمال الفكر والوجدان . ففى مآسى سنيكا ينتقل مركز القيمة مما تقوله الشخصية إلى الطريقة التى تقوله بها .

وفى كثير من الأحيان تدنو القيمة من أن تكون مجرد أناقة . ومع ذلك فلابد لنا أن نتذكر أن الجمال « اللفظى » يظل نوعا من الجمال .

إن شخصيات مسرحيات سينكا لا تتسم بحذق أو بـ « حياة خاصة » . ولكن من الخطأ أن نتصور أنها لا تعدو أن تكون نسخا أقل انصقالا وأشد خشونة من الأصول اليونانية . فهى تنتمى إلى جنس مختلف . وخشونتها هى تلك الخشونة التى كان يتسم بها الرومان ، إذا قارناهم بالإغريق ، فى الحياة الواقعية . لقد كان الرومانى هو أبسط الرجلين . وكان ، فى أحسن الأحوال ، يدرب على الإخلاص للدولة ، كما كانت فضائله فضائل عامة . أما الإغريقى فعلى الرغم من أنه كان يعرف جيدا فكرة الدولة فإنه كانت لديه ، هو الآخر ، أخلاقيات تقليدية قوية تقيم - إذا جاز لنا أن نقول ذلك - صلة مباشرة بينه وبين الأرباب ، دون توسط الدولة ، بالإضافة إلى أن ذكاءه كان شكيا ونازعا إلى مخالفة السنة . ومن هنا كان الرومان أكثر فاعلية ، والإغريق أكثر تشويقا . ومن هنا كان الفرق بين الرواقية الإغريقية والرواقية الرومانية - وقد كانت هذه الأخيرة هى التى أثرت فى أوربا فيما بعد . ينبغى علينا أن ننظر إلى شخصيات سنيكا على أنها من نسل روما أكثر مما هى من نسل عصرها .

* * *

وعلى الرغم من أن سينكا طويل لحد الإملال ، فإنه ليس بالمتشعب . إنه قادر على كثير من الإيجاز ، بل أن ثمة رتابة فى قوته . لكن كثيرا من عباراته القصيرة مازال لها من التأثير البلاغى فينا مثل ما كان لها فى الإليزابيثيين ، كما فى (لنأخذ مثلا لم يصبه البلى) هذه الكلمات المريرة لهيكوبا إذ يرحل الإغريق .

concidit virgo ac puer;	موت الفتاة وهوى الفتى
bellum peractum est.	ووضعت الحرب أوزارها

بل إن أكثر الأقوال إيجازا فى الأفكار الرواقية المبتذلة لفرط شيوعها تحتفظ بجديتها فى تلك اللغة اللاتينية التى تحمل مثل هذه الأفكار على نحو أجل مما تستطيعه أى لغة أخرى :

Fatis agimur; cedite fatis
non sollicitae possunt curae
mutare rati stamina fusi.
quidquid patimur mortale genus,
quidquid facimus venit ex alto,
servartque suae decreta colus
lachesis nulla revoluta manu.
omnia secto tramit vadunt
primusque dies dedit extremum.

(أوديب ، ٩٨٠ وما بعده)

القدر يوجهنا ، فلندع القدر يسلك سبيله .
ما من فكرة متلهفة من جانبنا تستطيع أن تغيّر
نموذج شبكة المصير .
إن كل ما نفعله ، وكل ما يُفعل بنا ،
نحن الفانين على الأرض ، إنما يأتى من قوة فوقنا .
إن لاخسيس تقيس الأنصبة
المغزولة من فلكة مغزلها ، وما من يد أخرى

تستطيع أن ترد وشيعته إلى الوراء .

بيد أن إيراد سنيكا ليس نقدا . وإنما هو لا يعدو أن يكون تقديم طُعم لقارئه المحتمل . وإنه ليكون من النقد الرديء بالتأكيد أن نترك انطباعا بأن مثل هذه اللحظات وما جرى مجراها إنما هي لحظات يتفوق فيها سنيكا على نفسه ، ولم يتمكن من الحفاظ عليها . إن من النقاط الأساسية التي ينبغي توضيحها في صدد سنيكا : اتساق كتابته ، وحفاظها على مستوى واحد قلما ينحدر تحته ، ولا يعلو فوقه قط . ليس سنيكا واحدا من أولئك الشعراء الجديرين بالذكر لأنهم يرتفعون ، بين الحين والحين ، إلى نغمة شعراء أعظم ومعجمهم اللفظي إن سنيكا هو سنيكا كلية ، وما حاوله قد نفذه ، وقد خلق جنسه الأدبي الخاص . وهذا يفضي بنا إلى اعتبار ينبغي أن نستبقيه في أذهاننا حين ننظر إلى تأثيره اللاحق : هل يمكننا أن نعالجه معالجة جدية ككاتب مسرحي . إن النقاد ميالون إلى معالجة مسرحه على أنه شكل نغل . ولكن هذه غلطة نقاد الدراما عموما معرضون للوقوع فيها ، فأشكال الدراما هي من التنوع إلى الحد الذي قل من النقاد من يمكنه معه أن يستبقي أكثر من شكل أو شكلين ، في إصداره أحكاما عما هو « درامي » وما « ليس بدرامي » . فما « الدرامي » ؟ لو كان المرء مشربا بمسرحيات النوه اليابانية ، وبهاسا وكليداسا ، وايسخولوس وسوفوكليس ويوربديز ، وأرستوفانيز ومناندر ، والمسرحيات الشعبية الوسيطة في أوربا ، ولوب دي بيجا وكالدرون ، فضلا عن المسرح الإنجليزي والفرنسي العظيم ، ولو كان المرء (وهذا مستحيل) حساسا بها ، جميعا ، بنفس الدرجة ، أفلن يتردد في أن يقرر أن أحد الأشكال أكثر درامية من غيره ؟ ومن المؤكد أن الشكل الذي يستخدمه سنيكا « شكل » . إنه لا يقع في نطاق أي من فئات الدرامي على نحو ناقص . وهناك « مسرحيات القراءة » التي هي ، في أغلب الأحيان ، مسرحيات أدنى ، ببساطة : كمسرحيات تنسون وبراوننج وسونبرن . (أما إذا كان الكاتب قد توقع أن تُمثَل مسرحيته أم لم يتوقع فمن فضول القول : لأن النقطة هي ما إذا كانت صالحة للتمثيل أم لا) . وثمة نمط آخر أكثر تشويقا يحاول فيه الكاتب أن يقوم بشيء أكثر مما تستطيع خشبة المسرح القيام به ، أو شيء مختلف ، ولكن مع إضمار للأداء أيضا ، حيث يوجد مزيد من العناصر الدرامية والخارجة عن الدراما . وهذا شكل حديث معقد : إنه يشمل «الأسر المالكة» «وفاوست» جوته ، وربما (حيث اني لم أرها تمثل ، وبالتالي لا أستطيع أن أتحدث بأي ثقة) «بيرجنت» . أما مسرحيات سنيكا فلا تنتمي إلى أي من هذه الأنماط .

* * *

لقى تأثير سنيكا فى المسرحية الإليزابيثية من اهتمام الدراسين أكثر مما لقى من اهتمام نقاد الأدب . وقد كانت المعالجة التاريخية له وافية جدا . فطبعة كاستنر وتشارلتون الجديرة بالإعجاب لأعمال سير وليم ألكزندر ، إيرل سترلنج ، (مطبعة جامعة مانشستر ، ج ١ ، ١٩٢١) تحوى وصفا كاملا لهذا التأثير ، مباشرا ومن خلال إيطاليا وفرنسا . وفى هذه المقدمة أيضا تجد خير ببليوجرافيا عن الموضوع . ودكتور ف . س . بواس ، خاصة فى طبعته لمسرحيات كيد ، قد عالج هذه المسألة بالتفصيل . وكتاب الأستاذ ج . و . كنليف «تأثير سنيكا فى المأساة الإليزابيثية» (١٨٩٣) يظل ، فى نطاق حدوده ، أفيد الكتب طرا ، وقد عالج مستر كنليف المسألة بطريقة عامة أكثر ، فى كتابه «المآسى الإنجليزية الكلاسيكية الباكرة» . كذلك دُرست المؤثرات السنيكية غير المباشرة ، بالتفصيل ، كما فى كتاب أ . م . ويذرسبون «تأثير روبيرجارنيه فى المسرحية الإليزابيثية» . والعمل الذى يجرى الآن على المسرح الأقدم عهدا (انظر كتاب الدكتور أ . و . ريد الذى صدر حديثا «المسرحية التيودورية الباكرة» ١٩٢٦) سيمكننا من أن نفهم على نحو أفضل صلة التأثير السنيكى بالموروث الوطنى . وليس من الملائم أن يعيد ناقد أدبى تتبع كل هذا الجهد الدراسى ، حيث مخالفته أو موافقته وقاحة ، ولكن لنا أن نستفيد من هذا الدرس فى الانتهاء إلى نتائج عامة معينة .

* * *

المربية : خشية الملك واجبة	Nutrix : Rex est timendus
ميديا : وقد كان أبى ملكًا	- Medea : Rex meus fuerat pater
– ألا تخشين الأسلحة ؟	- Non metuis arma?
– حتى ولو كانت تبزغ من الأرض	- Sint licet terra edita
– ستموتين	- Soriere
– هذا ما أرغب فيه	- Cupio
– اهربى	- Profige
– بل أندم أنى قد هربت من قبل	- Paenituit fugae
– ميديا	- Medea
– هذا ما سأكونه	- Fiam
– ولكنك أم ؟	- Mater es
– لأولاد من ؟ ألا ترين ؟	- Cui sim vides

(ميديا ، ١٦٨ وما بعدها ترجمة د. أحمد عتمان)

* * *

بعد وفاة سيدنى حاولت أخته كونتيسة پمبروك أن تجمع مجموعة من الفطناء لينشئوا مسرحيات على الطراز السنيكى بمعناه الأمثل ، ويواجهوا بها ميلودرامات العصر الشعبية . إن الشعر العظيم يجب أن يكون فنا وتسلية فى أن واحد . وبين جمهور كبير ومثقف ، كالجمهور الأثينى ، يمكن أن يكون هذين الأمرين معا . وقد كان مقضيا على ناسكى دائرة ليدى پمبروك الخجولين أن يفشلوا .

بيد أنه لا يجمل بنا أن نقيم خطا فاصلا أحد مما ينبغى بين الصانع الحريص الذى جاهد لخلق مسرحية كلاسيكية فى إنجلترا ، والممونين المتعجلين لمسرحيات ناجحة على خشبة المسرح : فإن هذين العالمين لم يكونا بدون اتصال ، ولم يكن عمل السنكيين الأوائل بلا ثمرة .

* * *

Omnia secto tramite vadunt
primusque dies dedit extremum.
non illa deo vertisse licet
quae nexa suis currunt causis.
it cuique ratus prece non ulla
mobilis ordo. multis ipsum
metuisse nocet, multi ad fatum
dum fata timent.
venere suum

(Oedipus 987-994)

كل الأشياء تمضى على طريق مرسوم لها

ويومنا الأول فى الحياة يحدد نهايتها

تلك الأمور لا راد لها ولا محيص عنها

فهى تسرع فى طريقها لصيقة بأسبابها

ولكل أجل مسمى لا يتبدل بالتضرعات

كثيرون يتحطمون من مجرد الخوف من القدر

وكثيرون يقعون فى أحابيل القدر بفرارهم منه

(أوديب ٩٨٧ - ٩٩٤ ترجمة د. أحمد عتمان)

* * *

وليست القيمة التسجيلية لهذه الترجمات راجعة فقط إلى أنها شكل جنينى للمأساة الإليزابيثية . وإنما هى تمثل الشكل القديم من النظم إلى الشكل الجديد - وبالتالى تمثل تحول اللغة والحساسية أيضا . قلائل هى الأشياء التى يمكن أن تحدث لأمة وتكون أهم من ابتداء شكل من النظم جديد . وليس هناك عصر ، ولا بلد غير انجلترا فى ذلك الوقت ، كانت منجزاته ذات نتائج أعظم من تلك التى حققها إنجاز هنرى هوارد إيرل سرى . فلدى الفرنسيين أو الإيطاليين ما كان الأمر ليهم إلى هذه الدرجة . فإن حساسيتهم كانت قد تعلمت أن تعبر عن نفسها نثرا إلى حد كبير : إن بوكاشيو وماكيافيلى فى أحد البلدين ، وكتاب السجلات الاخبارية - فرواسار وجوانفيل وكومين - فى البلد الآخر ، قد أدوا عملاً كبيرا فى تشكيل العقل المحلى . بيد أن العقل الإليزابيثى ، أكثر مما كان الشأن مع العقل المعاصر له فى أى بلد آخر ، نما ونضج خلال نظمه أكثر من نثره . إن نمو النثر بين إليوت وبيكون مرموق بالتأكيد ، ولكن مقارنة بين أسلوب لا تيمر وأسلوب أندروز ، مثلا ، تنم على معدل تغير أبطأ مما هو الشأن فى نفس المساحة الزمنية نظما ، أو نفس المساحة الزمنية نثرا ، فى القرن التالى . ومن ناحية أخرى فإن دراسة أساليب وتركيب جمل ومحاط نغم الشعر المرسل من جوربوداك إلى شكسبير ، وحتى بعد شكسبير ، فى أعمال وبستر وتورنير ، تبرز إلى الضوء عملية مدهشة كلية .

*　　*　　*

ite ad Stygios, umbrae, portus
ite, innocues, quas in primo
limine vitae scelus oppressit
patriusque furor;
ite, iratos visite reges

(Hercules Furens 1131-1137)

أيتها الأشباح اذهبى إلى أبواب ستيكس

ارحلى أيتها الأرواح البريئة

يا من داهمتك الجريمة وأنتن على

عتبات الحياة ، جريمة

الأب وغضبه الجنونى

ارحلى أيتها الأرواح إلى حضرة الملوك الغاضبين

(**هرقل مجنونا** ١١٣١ - ١١٣٧ ترجمة د. أحمد عتمان)

٢

من « أربعة كُتَّاب مسرحيين إليزابيثيين »

(١٩٢٤)

مقدمة لكتاب لم يكتب بعد

إن محاولة تكملة نقد لام وكولاردج وسوينبرن لهؤلاء الكتاب المسرحيين الإليزابيثيين الأربعة – ويستر وتورنير وميدلتون وتشاپمان – لمهمة أعتقد أنه قد مضى وقتها . وما أريد أن أفعله هو أن أحدد وأقدم أمثلة على وجهة نظر فى الدراما الإليزابيثية تختلف عن وجهة النظر التى أعتنقها موروث القرن التاسع عشر . وثمة موقفان مقبولان ، ومتعارضان فى الظاهر ، من الدراما الإليزابيثية . وما سأحاول أن أبينه هو أن هذين الموقفين متطابقان ، وأنه من الممكن اتخاذ موقف ثالث . والأكثر من ذلك هو أنى أومن بأن هذا الموقف النقدى البديل ليس مجرد اختلاف محتمل فى التحيز الشخصى ، وإنما هو موقف حتمه عصرنا . فتقرير وشرح عقيدة عن مثل هذه البنية المهمة من الأدب الدرامى ، عما هو – فى الحقيقة – الشكل الوحيد المتميز من الأدب الدرامى الذى أنتجته انجلترا ، ينبغى أن يكون أكثر من تدريب على الحذق العقلى أو على رهافة الذوق ، ينبغى أن يكون ذا تأثير ثورى فى مستقبل الدراما . فالأدب المعاصر ، كالسياسة فى عصرنا ، قد داخلها الاضطراب من جراء النضال ، لحظة بلحظة ، فى سبيل البقاء ، غير أنه قد حان الوقت الذى يغدو فيه فحص المبادىء أمرا لازما ، وإنى لأعتقد أن المسرح قد بلغ النقطة التى ينبغى عندها أن تقوم ثورة فى المبادىء .

إن الموقف الذى يحظى بالقبول إزاء المسرح الإليزابيثى قد أرسيت دعائمه عند نشر كتاب تشارلز لام المسمى « نماذج » . فمن طريق نشر هذه المختارات أوقد لام جذوة الحماس للمسرحية الشعرية وهو حماس مازال موجودا ، وشجع – فى الوقت ذاته – على إقامة تفرقة هى ، فيما أعتقد ، مصدر خراب المسرحية الحديثة – إنها التفرقة بين المسرح والأدب . ذلك أن « النماذج » جعلت من الممكن قراءة المسرحيات كشعر مع إهمال وظيفتها على خشبة المسرح ، ولهذا السبب يلوح أن كل الآراء الحديثة فى الإليزابيثيين نابعة من لام ، لأن كل الآراء الحديثة تقوم على الإقرار بأن الشعر والمسرح شيئان منفصلان ، لا يمكن الجمع بينهما إلا بواسطة كاتب ذى عبقرية غير عادية . والفرق بين الناس الذين يفضلون المسرح الإليزابيثى ،

رغم إقرارهم بأن له عيوبا درامية ، والناس الذين يفضلون المسرح الحديث رغم إقرارهم بأنه لا يشتمل على شعر جيد قط ، غير مهم نسبيا . لأنك فى كلا الحالين تلزم نفسك بالرأى القائل إن المسرحية يمكن أن تكون أدبا جيدا رغم أنها مسرحية رديئة ، أو أنها يمكن أن تكون مسرحية جيدة رغم أنها أدب ردىء – أو أنها تقع خارج نطاق الأدب كلية .

إن لدينا من ناحية سوينبرن ، ممثل الرأى القائل بأن المسرحيات توجد كأدب ، ولدينا من ناحية أخرى مستر وليم آرتشر الذى يعتنق – بوضوح واتساق كبيرين – رأيا مؤداه أنه لا حاجة بالمسرحية إلى أن تكون أدبا البتة . وليس هناك ناقدان للمسرحية الإليزابيثية يمكن أن يلوحا أشد تعارضا من سوينبرن ومستر وليم آرتشر ، ومع ذلك فإن افتراضاتهما متماثلة من حيث الأساس ، لأن التفرقة بين الشعر والدراما ، التى يعلنها مستر آرتشر بوضوح ، مضمرة فى رأى سوينبرن . وسوينبرن ، كمستر آرتشر ، يسمح لنا بأن نضمر اعتقادا بأن الفرق بين المسرحية الحديثة والمسرحية الإليزابيثية إنما يمثله كسب للتكنيك الدرامى ، وخسارة للشعر .

لقد نجح مستر آرتشر فى كتابه اللامع والمنبه [١] فى أن يوضح تماما كل الأغلاط الدرامية فى المسرح الإليزابيثى . ولكن ما يضعف من تحليله هو فشله فى أن يتبين لماذا كانت هذه الأغلاط أغلاطا ، وليست – ببساطة – مواضعات مختلفة . وهو يحرز نصره الواضح على الإليزابيثيين لهذا السبب : أن الإليزابيثيين أنفسهم يسلمون بنفس معيار الواقعية الذى يؤكده مستر آرتشر . إن العيب الأكبر للمسرحية الإنجليزية من كيد إلى جولز ورذى هو أن استهدافها الواقعية كان بلا حدود . ففى مسرحية واحدة ، هى مسرحية « كل انسان » وربما فى تلك المسرحية وحدها ، نجد مسرحية تقع فى نطاق حدود الفن . ومنذ كيد ، ومنذ مسرحية « آردن فيڤرشام » ، ومنذ مسرحية «مأساة يوركشير » لم يكن ثمة شكل يعتقل – إذا جاز لنا أن نقول ذلك – مجرى الروح عند أى نقطة معينة قبل أن يمتد وينتهى مجراه فى صحراء المشابهة الدقيقة للواقع التى يدركها أكثر العقول سطحية . إن المستر آرتشر يخلط بين الأغلاط والمواضعات ، فقد ارتكب الإليزابيثيون أغلاطا وخلطوا بين مواضعاتهم . ثمة فى مسرحياتهم أغلاط عدم اتساق ، وأغلاط عدم تماسك ، وأغلاط ذوق . وثمة ، فى كل مكان تقريبا ، أغلاط إهمال ، ولكن نقطة ضعفهم الكبرى هى عين نقطة ضعف المسرحية الحديثة : ألا وهى الافتقار إلى مواضعات . إن المستر آرتشر يسهل مهمة التدمير التى اضطلع بها ، ويتجنب جرح الرأى العام ، بأن يجعل من شكسبير استثناء : غير أن شكسبير ، ككل

(١) « المسرحية القديمة والمسرحية الجديدة » (هينمان ، ١٩٢٣)

معاصريه ، كان يصوب فى أكثر من اتجاه . ونحن فى مسرحيات ايسخولوس لا نجد أن قطعا معينة أدب ، وقطعا أخرى دراما . فكل أسلوب للكلام فى المسرحية ذو صلة بالكل ونتيجة لهذه الصلة ، فهو درامى فى حد ذاته . إن محاكاة الحياة معينة الحدود ، وليس الاقتراب من الكلام العادى والانسحاب من الكلام العادى باللذين يخلوان من الصلة والتأثير فى بعضهما .

إنه لأمر أساس أن يكون العمل الفنى متسقا مع ذاته وأن يرسم الفنان لنفسه ، واعيا أو غير واع ، دائرة لا يتعداها : فمن ناحية نجد أن الحياة الفعلية هى المادة دائما ، ومن ناحية أخرى نجد أن التجريد من الحياة الفعلية شرط لازم لخلق العمل الفنى .

فلنحاول أن نتصور ما كانت الدراما الإليزابيثية خليقة أن تلوح لنا عليه ، لو كنا نملك ما لم يوجد قط فى اللغة الإنجليزية : وهو دراما تشكلت داخل تصميم مواضعاتى – مواضعات كاتب مسرحى بمفرده أو عدد من الكتاب المسرحيين يعملون فى نفس الشكل فى نفس الوقت . وعندما أقول المواضعات لا أعنى بالضرورة أى مواضعات محددة فى الموضوع أو المعالجة أو النظم أو الشكل الدرامى أو الفلسفة العامة فى الحياة أو أى مواضعات أخرى سبق استخدامها . فهى قد تكون انتخابا أو تركيبا أو تحريفا جديدا تماما للموضوع أو التكنيك ، أو أى شكل أو إيقاع مفروض على عالم الفعل . وسننظر من زاوية الأشخاص المعتادين على هذه المواضعات والذين يجدون فيها تعبيرا عن دوافعهم الدرامية . ومن هذه الزاوية نجد أن العروض التى من نوع عروض « جمعية العنقاء » بالغة التنوير ، ذلك أن الدراما ، وأنا أفترض أنها موجودة ، خليقة بأن تكون لها مواضعاتها الخاصة بخشبة المسرح والممثل ، كما أن لها مواضعاتها الخاصة بالمسرحية نفسها ، إن ممثل المسرحية الإليزابيثية إما أن يكون واقعيا أكثر مما ينبغى أو تجريديا أكثر مما ينبغى فى معالجته ، مهما يكن نسق الكلام والتعبير والحركة الذى يصطنعه . فالمسرحية تظل دائما تخذ له . لقد كانت المسرحية الإليزابيثية ، من بعض النواحى ، مختلفة عن المسرحية الحديثة ، ويكاد أداؤها يكون فنا مفقودا ، كما لو كانت مسرحية لايسخولوس أو سوفوكليس . وهى – من بعض النواحى – أعصى على إعادة الإخراج ، لأنه من الأسهل أن تحدث تأثير شىء ، ذى مواصفات صلبة ، عن أن تحدث تأثير شىء كان يرمى ، على نحو أعمى ، إلى شىء آخر . إن الصعوبة التى تواجه تقديم المسرحيات الإليزابيثية هى أنها عرضة لأن تغدو حديثة أكثر من اللازم ، أو قديمة على نحو زائف ، فلماذا كانت الجانبيات التى ينتقدها مستر آرتشر فى مسرحية « امرأة قتلتها الرحمة » سخيفة ؟ لأنها ليست مواضعات وإنما هى حيلة . فليس هيوود

هو الذى يفترض أن الجانبيات غير مسموعة ، وإنما مسز فرانكفورد التى تتظاهر بأنها لا تسمع وندول ، إن المواضعات ليست سخيفة ، ولكن الحيل تجعلنا على غير راحتنا إلى أقصى حد . وضعف المسرحية الإليزابيثية لا يتمثل فى افتقارها إلى الواقعية ، وإنما فى محاولتها بلوغ الواقعية ، لا فى مواضعاتها وإنما فى افتقارها إلى المواضعات .

ولكى نجعل المسرحية الإليزابيثية تحدث أثرا مرضيا كعمل فنى يتعين علينا أن نجد طريقة للتمثيل تكون مختلفة عن طريقة المسرحية الاجتماعية المعاصرة وتحاول فى الوقت ذاته أن تعبر عن كل انفعالات الحياة الفعلية على النحو التى هى خليقة بأن يعبرعنها عليه ، وستكون النتيجة أشبه بأداء لمسرحية « أجا ممنون » يقوم به الإخوة جيترى . إن التأثير الذى يخلف فى الممثلين الذين يحاولون أن يتخصصوا فى شكسبير ، أو فى إحياء غير ذلك من مسرحيات القرن السابع عشر ، لتأثير غير موفق ، فالممثل مدعو إلى أداء قسط كبير ليس من شأنه أداؤه ، وهو متروك لوسائله الخاصة إزاء أمور كان ينبغى أن يدرب عليها . وشخصيته على خشبة المسرح تكمل وتخلط بشخصيته الواقعية . إن أى شخص لاحظ واحدا من الراقصين العظماء للمدرسة الروسية سيلاحظ أن الرجل أو المرأة التى نعجب بها إنما هى كائن لا يوجد إلا أثناء العروض ، وأنه شخصية ، شعلة حية تظهر من لا مكان ، وتختفى فى لا شىء ، وتكون كاملة وكافية أثناء ظهورها . إنها كائن مواضعاتى ، كائن لا يوجد إلا فى ومن أجل العمل الفنى الذى هو الباليه .

* * *

إن مسرحيات شكسبير ومسرحيات هنرى آرثر چونز تنتمى أساسا إلى نفس النمط والفرق بينهما هو أن شكسبير أعظم كثيرا ، فى حين أن مستر چونز أبرع كثيرا . وكلاهما كاتب مسرحى أصلح للقراءة منه للمشاهدة ، لأنه على وجه الدقة فى الدراما التى تعتمد على تفسير الممثل العبقرى (للدور) يتعين علينا أن نحذر الممثل . والفرق ، بطبيعة الحال ، هو انه بدون الممثل العبقرى ، تغدو مسرحيات مستر چونز لا شيئا بينما تظل مسرحيات شكسبير جديرة بالقراءة . غير أن المسرحية الصالحة حقا للتمثيل إنما هى بالتأكيد مسرحية لا تعتمد على الممثل فى أى شىء سوى التمثيل ، بالمعنى الذى نقول به إن الباليه يعتمد على الراقص فى الرقص . وحتى لا يقع أى شخص فى سوء تفاهم عكسى أشرح الأمر بقولى إنى لا أنتوى ، بحال من الأحوال ، أن أجعل من الممثل آلة ذاتية الحركة ، ولا أنا بالذى يسلم بأن الممثل الإنسانى يمكن

أن تستبدل به دمية . إن الراقص العظيم ، الذى يتركز انتباهه على أداء مهمة معهود بها إليه ، يزود الباليه بالحياة من خلال حركاته ، وعلى هذا النحو نفسه تعتمد الدراما على الممثل المدرب العظيم . إن مزايا المواضعات بالنسبة للمثل تشبه ، على وجه الدقة ، مزاياها بالنسبة للمؤلف . فما من فنان ينتج فنا عظيما بمحاولته المتعمدة أن يعبر عن شخصيته . إنه يعبر عن شخصيته على نحو غير مباشر وذلك من خلال تركيزه على أداء مهمة ، هى مهمة بنفس المعنى الذى نصف به صنع آلة مقتدرة أو صنع إبريق أو قائمة مائدة .

* * *

ولو أننا فحصنا العيوب التى يجدها مستر آرتشر فى الدراما الإليزابيثية فمن الممكن أن ننتهى إلى النتيجة (التى أشرت إليها) ومفادها أن هذه العيوب ترجع إلى اتجاهاتها أكثر مما ترجع إلى ما يدعى عادة مواضعاتها .

أعنى انه ما من مواضعة من مواضعات المسرح الإليزابيثى ، مهما جعلناها تلوح مضحكة ، سيئة أساسا . فلا المناجاة ولا الجانبية ولا الشبح ولا الدم والرعد ولا سخف المكان أو الزمان مضحك فى ذاته . بديهى أن فيه أخطاء مؤكدة من حيث الكتابة السيئة ، والكتابة المهملة ، والذوق الردىء ، وإن فحص أى مسرحية إليزابيثية تقريبا - بما فى ذلك مسرحيات شكسپير - سطرا سطرا ، خليق أن يكون تدريبا مثمرا . بيد أن هذه ليست بالأغلاط التى توهن من الأسس . فموضع الاعتراض أساسا هو أنه لم يكن فى المسرح الإليزابيثى مبدأ وطيد عما ينبغى التسليم به كمواضعات ، وما ليس كذلك . وليست الغلطة فى الشبح وإنما فى تقديم شبح على مستوى لا يكون فيه بالملائم ، وفى الخلط بين هذا النوع من الأشباح وذاك . إن الساحرات الثلاث فى مسرحية «مكبث» مثل بارز لفوق - الطبيعية الصائبة ، بين جنس من الأشباح كثيرا ما يكونون ملتبسين . وإنه ليلوح لى خطأ ، بالمعنى الصارم لهذه الكلمة - وإن يكن خطأ يغتفره نجاح كل قطعة فى ذاتها - أن يكون شكسپير قد قدم فى المسرحية ذاتها أشباحا تنتمى إلى فئات أخرى كالشقيقات الثلاث وشبح بانكو (١) . لقد كان هدف الإليزابيثيين هو الوصول إلى واقعية كاملة ، دون تخلٍ عن أىٍ من المزايا التى كانوا ، كفنانين ، يراعونها فى مواضعات غير واقعية .

سنتناول أعمال أربعة كتاب مسرحيين اليزابيثيين ونحاول إخضاع أعمالهم

(١) سيلوح هذا الاعتراض فى مثل حذلقة اعتراض توماس رايمر على مسرحية «عطيل» . ولكن القضية التى يتقدم بها رايمر بالغة الجودة .

التحليل من وجهة النظر التى أشرت إليها . وسنتناول اعتراضات مستر آرتشر على كل من هؤلاء الكتاب المسرحين ونرى ما إذا لم تكن الصعوبة كامنة فى هذا الخلط بين المواضعات والواقعية ، وينبغى علينا أن نبذل أيضا محاولة لكى نصور الأغلاط ، متميزة عن المواضعات . لقد كانت هناك ، بطبيعة الحال ، اتجاهات نحو الشكل . وكان ثمة فلسفة عامة فى الحياة - إذا جاز لنا أن ندعوها كذلك - تقوم على سنيكا وعلى مؤثرات أخرى نجدها فى شكسبير كما نجدها فى غيره . وهى فلسفة - كما لاحظ مستر سانتيانا فى مقالة مرت دون أن ينتبه إليها أحد تقريبا - يمكن تلخيصها فى التقرير القائل بأن دنكان فى قبره . وحتى الأساس الفلسفى ، والموقف العام للإليزابيثيين من الحياة ، إنما هو موقف فوضى وتحلل واضمحلال . والحق إنه مواز تماما ، ومتطابق بالتأكيد مع جشعهم الفنى ورغبتهم فى تحقيق كل أنواع المؤثرات معا ، وعزوفهم عن تقبل أى حد والتزامه . إن الإليزابيثيين فى حقيقة الأمر جزء من حركة التقدم أو التدهور التى بلغت ذروتها لدى السير آرثر بينيرو ، ولدى الفوج الحالى فى أوروبا (١) .

إن حالة چون وبستر ، وخاصة مسرحيته « دوقة مالفى » ، لخليقة بأن تمدنا بمثال شائق لعبقرية أدبية ودرامية بالغة العظمة ، موجهة نحو العماء . وحالة ميدلتون حالة شائقة ، لأنه قد وصلتنا من نفس اليد مسرحيات مختلفة اختلاف « البديل » و«أيها النساء احذرن النساء » و «الفتاة الصخابة » و « مباراة شطرنج » . وفى المسرحية العظيمة الوحيدة التى كتبها تورنير فإن التنافر أقل ظهورا ، ولكنه ليس أقل حقيقة . أما تشاپمان فيلوح أنه ربما كان ، بالقوة ، أعظم فنان بين هؤلاء الرجال جميعا : فقد كان عقله هو أكثرهم كلاسيكية ، ومسرحه أكثرهم استقلالا فى ميله إلى شكل درامى - رغم أنه قد يبدو أكثرهم افتقارا إلى الشكل ، وأشدهم لا مبالاة بالضرورات المسرحية . ولو أننا استطعنا أن نصل إلى هذه النتيجة نفسها مستقلين ، بفحصنا للفلسفة الإليزابيثية والشكل المسرحى الإليزابيثى وتنويعات إيقاعات الشعر المرسل ، كما يستخدمه كثيرون من أعظم الكتاب المسرحيين ، فقد ننتهى إلى نتائج تمكنا من أن نفهم السبب فى أن مستر آرتشر ، خصم الإليزابيثيين ، كان أيضا - دون وعى - آخر مدافع عنهم والسبب فى أنه مؤمن بالتقدم وبنمو الشعور الإنسانى النزعة وبتفوق وفعالية عصرنا الحاضر .

(١) إن مستر آرتشر يدعوها تقدما . وإن له ميولا مسبقة معينة . فهو يقول : « لم يكن شكسبير على ذكر من الفكرة العظيمة التى تفرق بين العصر الحاضر وكل ما سبقه - فكرة التقدم» وهو يسلم - إذ يتحدث عن المسرحية الإليزابيثية عموما - بأن « ثمة لمعة معينة من الشعور الإنسانى النزعة ملموسة ، هنا وهناك » .

شكسپير ورواقية سينيكا

(١٩٢٧)

شهدت السنوات الأخيرة القليلة ظهور عدد من التصورات عن شكسبير : فهناك شكسبير المتعب الأنجلو هندى المتقاعد كما يصوره مستر لايتن ستريشى . وهناك شكسبير الشبيه بالمسيح جالبا معه فلسفة جديدة ونظاما جديدا لليوجا كما يصوره مستر مدلتون مرى وهناك شكسبير الوحشى الشمشون الشرس كما يصوره مستر وندام لويس فى كتابه الشائق « الأسد والثعلب » . قد نتفق عموما على أن هذه التجليات جمة الفائدة . وعلى أية حال فإنه لمن المستحسن فى القضايا الهامة كقضية شكسبير أن نغير أفكارنا عنه من حين إلى آخر . لقد طُرد شكسبير التقليدى الأخير من المنظر وهاهو ذا عدد من الشكاسبرة غير التقليديين يحل محله . من المحتمل ألا نهتدى قط الى الصواب فى حديثنا عن شخص له عظمة شكسبير . وما دمنا لن نهتدى قط إلى الصواب فمن الخير لنا أن ننوع طريقة الخطأ من حين إلى آخر . إن القول بأن الحقيقة لابد أن تسود فى النهاية هو قول مشكوك فى صحته ولم يقم عليه أبدا دليل . ولكن من المحقق أن أنجح علاج للخطأ هو البحث عن خطأ جديد يحل محله . والقول بأن مستر ستريشى أو مستر مرى أو مستر لويس أقرب إلى حقيقة شكسبير من رايمر أو مورجان أو وبستر أو چونسون هو قول يعوزه الدليل . من المؤكد أنهم جميعا أقرب إلينا فى عام ١٩٢٧ من كولردچ أو سوينبرن أو داودن . وإذا كانوا لا يعطوننا شكسبير الحقيقى ، إن وُجد ، فإنهم على الأقل يعطوننا نسخا عصرية منه . وإذا كانت الطريقة الوحيدة لإثبات أن شكسبير لم يكن يحس ويفكر بنفس الطريقة التى كان الناس يحسون بها ويفكرون فى ١٨١٥ أو ١٨٦٠ أو ١٨٨٠ هى إثبات أنه كان يحس ويفكر بنفس الطريقة التى نحس بها ونفكر فى ١٩٢٧ لتعين علينا أن نقبل هذا البديل ونحن شاكرون .

لكن هؤلاء المفسرين المحدثين لشكسبير يقدمون لنا كثيرا من التأملات فى النقد الأدبى وحدوده وعلم الجمال العام وحدود الفهم الإنسانى .

بديهى انه يوجد أيضا عدد من التفسيرات الرائجة لشكسبير : أو أقل لآرائه الواعية . إنها تفسيرات تحدد فصيلته إن جاز لنا ان نستخدم هذا التعبير : فهى إما أن تجعله صحفيا محافظا أو صحفيا ليبراليا أو صحفيا اشتراكيا (رغم أن مستر

شو قد بذل بعض الجهد ليحذر أعوانه فى الدين من المناداة بشكسبير أو العثور على أى شئ فى إنتاجه يرفع من شأنه) . ولدينا أيضا شكسبير بروتستانتى وشكسبير شاك وقد لايعدم البعض ما يثبت لهم أنه أنجلوكاثوليكى أو حتى بابوى . ورأيى الشخصى النزق فى هذا الصدد هو أن شكسبير ربما كان يعتنق فى حياته الخاصة آراء تختلف تمام الاختلاف عما يمكن لنا أن نستخلصه من أعماله المنشورة البالغة التنوع ، وأن كتاباته لاتساعدنا أبدا على فهم طريقته فى الإدلاء بصوته فى آخر انتخاب أو التكهن بالطريقة التى كان سيدلى بها بصوته فى الانتخاب التالى ، وأننا فى ظلام حالك فيما يخص موقفه من مراجعة كتاب الصلوات . وأنى لأعترف بأن خبراتى الشخصية كشاعر أقل شأنا ربما تكون قد أصابت نظرتى إليه باليرقان : ذلك أنى أعتدت أن أجد نفسى ذا دلالات كونية لم تتجه إليها شكوكى قط وقد استُخرجت من كتاباتى بواسطة أشخاص متحمسين يقفون على مبعدة من الموضوع وأنى اعتدت أن أعلم أن بعض ما أردت به الجد ليس إلا « شعرا للتسلية» vers de societé وأن أرى تاريخ حياتى يعاد بناؤه من قطع استوحيتها من الكتب أو اخترعتها من العدم لأن وقعها راقنى وأن أرى تاريخ حياتى يهمل دائما فيما كتبته من وحى خبرتى الشخصية ، الأمر الذى يحدونى إلى الاعتقاد بأن الناس مخطئون فى أفكارهم عن شكسبير تماما بنسبة تفوق شكسبير علىّ .

ولأضف « نغمة » أخرى شخصية : إنى اؤمن بأن تقديرى لعظمة شكسبير كشاعر وكاتب مسرحى لايقل علوا عن تقدير أى شخص آخر بقيد الحياة . ومن المحقق أنى أؤمن بأنه ليس يوجد من هو أعظم منه . وإنى لخليق بأن أقول إن الشيء الوحيد الذى يؤهلنى للمجازفة بالحديث عنه هو أنى لست واقعاتحت سيطرة وهم يصور لى أن شكسبير يشبهنى أقل شبه ، سواء كما أنا أو كما أحب أن أتخيل نفسى . ويلوح لى أن من الأسباب الرئيسية التى تدعو إلى إعادة النظر فى شكسبير ستريشى ، وشكسبير مرى ، وشكسبير لويس ، ذلك التشابه الملحوظ بينهم وبين مستر ستريشى ومستر مرى ومستر لويس على التعاقب . ولست أملك فكرة بالغة الوضوح عما كان شكسبير يلوح عليه ، ولكنى لا أخاله يشبه كثيرا مستر ستريشى أو مستر مرى أو مستر وينذام لويس .

لقد رأينا شكسبير يفسر بمؤثرات متنوعة . فقد فُسر بمونتينى وبماكيافيلى . وإخال أن مستر ستريشى خليق بأن يفسر شكسبير بمونتينى رغم أن هذا سيكون بدوره مونتينى مستر ستريشى (لأن كل شخصيات مستر ستريشى المفضلة تحمل شبها قويا بستريشى) وليس مونتينى مستر روبرتسون . وأظن أن مستر لويس ، فى

كتابه البالغ التشويق الذى ذكرته ، قد أدى خدمة حقة بتوجيهه أنظارنا إلى أهمية ماكياڤيلى فى انجلترا العصر الإليزابيثى ، رغم أن هذا الماكياڤيلى لايعدو أن يكون ماكياڤيلى كتاب «ضد ماكيافيلى» : Contre - Machiavel ، ولايشبه بحال من الأحوال ، ماكياڤيلى الحقيقى ، وهو شخص كانت انجلترا الإليزابيثية عاجزة عجز انجلترا الجورجية أو أى انجلترا ، عن فهمه . وأظن ، على أية حال ، أن مستر لويس قد تنكب سواء السبيل تماما إذا كان يظن (ولست على ثقة من كنه ما يظنه) أن شكسبير ، وانجلترا عموما فى العصر الإليزابيثى ، كانا متأثرين بفكر ماكياڤيلى . فأنا أظن أن شكسبير وسائر الكتاب المسرحيين قد استخدموا الفكرة الماكياڤيلية الذائعة لأغراض مسرحية : بيد أن هذه الفكرة لم تكن أقرب إلى ماكياڤيلى - الذى كان إيطاليا ورومانيا كاثوليكيا - من قرب فكرة مستر شو عن نيتشة - كائنة ماتكون - من نيتشة الحقيقى .

وأنا أتقدم بشكسبير تحت تأثير رواقية سينيكا ، ولكنى لا أعتقد أن شكسبير كان واقعا تحت تأثير سينكا . أتقدم به وذلك لأنى - إلى حد كبير - أعتقد أنه بعد شكسبير المونتينى (وليس معنى هذا انه كانت لمونتينى فلسفة من أى نوع) وبعد شكسبير الماكياڤيلى ، يكاد يكون من المحقق أن يظهر شكسبير رواقى أو سينكى . وأنا لا أعدو أن أود أن أحول دون عدوى هذا الشكسبير السينكى قبل أن يظهر . وستكون مطامحى قد تحققت ، لو أنى استطعت - بهذا - أن أحول بينه وبين الظهور أساسا .

وأنا أريد أن أكون محددا تماما فى فكرتى عن تأثير سينكا المحتمل فى شكسبير . أظن أنه من المحتمل جدا أن يكون شكسبير قد قرأ بعضاً من مآسى سنيكا فى المدرسة . وأظن أنه من غير المحتمل البتة أن يكون شكسبير قد عرف أى شئ من تلك البنية البليدة غير الشائقة ، على نحو غير عادى ، من نثر سنيكا الذى ترجمه لودج وطبع فى ١٦١٢ . فعلى قدر ما تأثر شكسبير بسنيكا ، تأثر بذكرياته عن التوجيه المدرسى ، ومن خلال تأثير المأساة السنيكية فى عصره ، من خلال بيل وكيد ، ولكن أساسا من خلال كيد . أما أن يكون شكسبير قد أخذ عمدا « وجهة نظر فى الحياة » من سينكا فذلك مالايقوم عليه دليل من أى نوع .

ومع ذلك فإننا نجد فى بعض مآسى شكسبير العظيمة اتجاها جديدا . إنه ليس اتجاه سينكا ولكنه مشتق من سينكا ، وهو يختلف اختلافا طفيفا عن أى شئ يمكن العثور عليه فى المأساة الفرنسية عند كورنى أو عند راسين ، إنه اتجاه حديث وهو يبلغ ذروته - إذا كانت له أى ذروة - فى اتجاه نيتشة . ولست أستطيع القول بأنه يمثل «

فلسفة » شكسبير ، ومع ذلك فإن أناسا كثيرين قد عاشوا به ، رغم إنه قد لا يكون سوى إدراك غريزى من جانب شكسبير لشئ ذى فائدة درامية . إنه اتجاه مسرحة الذات الذى يصطنعه بعض أبطال شكسبير فى لحظات الحدة المأسوية . وهو ليس مقصورا على شكسبير ، وانما هو جلى فى تشاپمان : فبسى وكلير مونت وبيرون يموتون جميعا على هذا النحو . ومارستون – وهو واحد من أكثر الإليزابيثيين جميعا تشويقا وأقلهم حظا من استكشاف النقاد – يستخدمه . وقد كان مارستون وتشاپمان من أتباع سينكا بصفة خاصة . غير أن شكسبير ، بطبيعة الحال ، يستخدمه على نحو أفضل كثيرا من أى من هؤلاء الآخرين ، ويجعل منه شيئا أشد اندماجا فى الطبيعة الإنسانية لشخصياته . إنه (عنده) أقل لفظية وأكثر واقعية . وقد ظللت دائما أشعر بأنى لم أقرأ قط كشفا عن الضعف الإنسانى – الضعف الإنسانى العالمى – أشد ترويعا من خطبة عطيل الأخيرة العظيمة (وإنى لأجهل ما إذا كان هناك أى شخص آخر قد اعتنق هذا الرأى الذى يلوح ذاتيا ومغرقا فى الخيال إلى أقصى حد) . فهذه الخطبة تحمل عادة على محملها الظاهرى باعتبارها تعبر عن عظمة طبيعة نبيلة – وإن تكن مخطئة – فى قلب قهرها .

اصغوا إلى ، كلمة أو اثنتان قبل أن تمضوا .
لقد أديت لهذه الدولة بعض الخدمات ، وهم يعرفونها .
فلا أطيل فيها . أسألكم ، فى رسائلكم ،
حينما تروون هذه الوقائع العاثرة الحظ ،
أن تتحدثوا عنى كما أنا ، لا تلطفوا شيئا
ولا تكتبوا شيئا يدفعكم إليه حقد : ثم عليكم أن تتحدثوا
عن رجل لم يحب بحكمة وإنما كثيرا ،
عن رجل ما كان ليغار بسهولة ، ولكنه اذ أوحى إليه
اختلطت عليه الأمور إلى أقصى حد ، عن رجل رمت يده ، كجاهل الهند ، بلؤلؤة
أغلى من كل بنى قومه ، عن رجل تذرف عيناه المنكسرتان ،
وإن لم تكونا معتادتين على البكاء ،
دموعا بمثل السرعة التى تفرز بها أشجار بلاد العرب.

صمغها الطبى . سجلوا هذا .

واذكروا ، إلى جانب ذلك ، أنه فى حلب ، ذات مرة ،

حيث ضرب تركى خبيث معمم

بندقيا واغتاب الدولة ،

أمسكت بذلك الكلب المختون من حلقه ،

وضربته ، هكذا .

إن ما يلوح لى أن عطيل يفعله ، فى إلقائه هذا الحديث ، إنما هو رفع لحالته المعنوية . إنه يحاول الفرار من الواقع ، وقد توقف عن التفكير فى ديزدمونا ، وإنه ليفكر فى نفسه . إن الاتضاع هو أصعب فضيلة يمكن التوصل إليها ، فليس هناك ما هو أعصى على الموت من رغبة المرء فى أن تكون فكرته عن نفسه طيبة . وعطيل ينجح فى تحويل نفسه الى شخصية مثيرة للشجن ، وذلك باصطناعه موقفا جماليا أكثر مما هو خلقى ، وبمسرحته ذاته إزاء بيئته . إنه يخدع المتفرج ، ولكن من شأن الدافع الإنسانى ، فى المحل الأول ، أن يخدع ذاته . ولست أعتقد أن هناك كاتبا قد كشف النقاب عن هذه النزعة البوفارية bovarysme ، عن رغبة الإنسان فى أن يرى الأمور على غير ما هى عليه ، بأوضح مما فعل شكسبير .

ولو أنك قارنت مصارع الكثيرين من أبطال شكسبير – ولا أقول كل أبطاله ، لانه ليس هناك سوى القليل جدا من التعميمات التى يمكن تطبيقها على عمل شكسبير بأكمله – وأعنى على وجه الخصوص مصارع عطيل وكوريولانوس وأنطونى ، بمصارع أبطال كتاب مسرحيين من نوع مارستون ، وتشابمان ، الواقعين ، عن وعى ، تحت تأثير سنيكا ، فستجد تشابها قويا بين هذه المصارع – اللهم إلا أن شكسبير يصفها على نحو أكثر شاعرية ، وأقرب إلى واقع الحياة ، فى آن وأحد . قد تقول إن شكسبير لايعدو أن يكون ممثلا – عن وعى أو عن غير وعى – للطبيعة الإنسانية ، وليس لسنيكا . غير أنى لست معنيا بتأثير سنيكا فى شكسبير قدر ما أنا معنى بتمثيل شكسبير للمبادئ السنيكية والرواقية . لقد بين الأستاذ شويل حديثا أن قسما كبيرا من سنيكية تشابمان مستعار مباشرة من ارازموس ومن مصادر أخرى . وأنا معنى بالحقيقة الماثلة فى أن سنيكا هو الممثل الأدبى للرواقية الرومانية ، وأن الرواقية الرومانية عنصر هام من مكونات المسرح الإليزابيثى . ولقد كان من الطبيعى فى عصر اليزابيث أن تظهر الرواقية . لقد كانت الرواقية الأصلية ، والرواقية الرومانية بوجة خاص ، هى

بطبيعة الحال فلسفة مناسبة للعبيد : ومن هنا كان تشرب المسيحية الباكرة لها :

كي يتمكن الإنسان من إدماج نفسه في الكون

في اتجاهه الأساس ، ويجعل كل الأشياء صالحة

إن الإنسان لا يربط نفسه بالكون ما دام لديه شئ آخر يربط نفسه به ، وقد كان لدى الرجال القادرين على المشاركة في حياة الدول - المدن اليونانية المزدهرة الأحوال شئ أفضل يربطون أنفسهم به . وكان لدى المسيحيين شئ أفضل . إن الرواقية هي ملاذ الفرد في عالم لامبال أو معاد أكبر من أن يستطيع مواجهته ، وهي بمثابة الطبقة التحتية الدائمة لعدد من صور رفع الحالة المعنوية للنفس . ونيتشه هو أجلى مثل حديث لرفع الحالة المعنوية للنفس . إن الاتجاة الرواقي عكس الاتضاع المسيحي .

وفي انجلترا العصر الإليزابيثي تجد ظروفا كانت في الظاهر مختلفة تماما عن ظروف روما الامبراطورية . ولكنها كانت فترة تحلل وعماء ، وفي مثل هذه الفترات يبادر الناس بلهفة إلى اصطناع أي اتجاه انفعالي يلوح أنه يمنح المرء شيئا صلبا ، حتى ولو كان لا يعدو أن يكون موقف « أنا نفسي وحدها » . ولا أكاد أراني بحاجة - فضلا عن أن هذا يجاوز مجالي هنا - إلى أن أبين مدى السرعة التي نجد بها أنه في عصر كالعصر الإليزابيثي وصل موقف الكبرياء السنيكي ، وموقف الشكية المونتينية ، وموقف الكلبية الماكياڤيلية (١) ، إلى نوع من الاندماج في النزعة الفردية الإليزابيثية .

وهذه النزعة الفردية ، أو خطيئة الكبرياء هذه ، قد استغلت بطبيعة الحال ، وذلك إلى حد كبير ، بسبب إمكاناتها الدرامية . غير أنه قد وجدت مسرحيات من قبل دون أن تعتمد على هذا الضعف الإنساني . فأنت لا تجدها في مسرحية «بوليوكت» Polyeucte ولا في مسرحية « فيدر » Phèdre . غير أنه حتى هملت الذي أحدث فوضى كبرى في الأشياء ، وتسبب في موت ثلاثة أبرياء على الأقل واثنين آخرين لا قيمة لهم ، يموت راضيا عن نفسه تماما .

هوراشيو ، إني أموت ،

وأنت تعيش ، فارو قصتي وقضيتي على الوجه الصحيح

لمن لا تشبعهم الأنباء ....

(١) لست أعني بهذا موقف ماكيافيلي الذي ليس كلبيا ، وإنما أعني موقف الانجليز الذين سمعوا بماكياڤيلي .

إيه يا هوراشيو الطيب ، أى اسم جريح ،

والأشياء مجهولة على هذا النحو ، سيعيش من بعدى !

وأنطونى يقول : « إنى أنطونى ما أزال » . وتقول الدوقة « إنى دوقة مالفى ما أزال » . فهل كان أيهما خليقا بأن يقول ذلك لو لم تكن ميديا قد قالت :

« ميديا أولا »   Medea superest

ولست أريد ان ألوح فى صورة من يعتقد أن البطل الإليزابيثى والبطل السينكى متطابقان . إن تاثير سنيكا أشد وضوحا فى المسرحية الإليزابيثية منه فى مسرحيات سنيكا ، فتأثير أى إنسان أمر مختلف عن الإنسان نفسه . والبطل الإليزابيثى أشد رواقية وسنيكية ، على هذا النحو ، من البطل السنيكى . ذلك ان سنيكا كان يتبع الموروث اليونانى الذى لم يكن رواقيا ، وقد طور خيوطا مألوفة وحاكى نماذج عظيمة ، بحيث أن الاختلاف الواسع بين اتجاهه الوجدانى واتجاه اليونان أقرب إلى أن يكون كامنا فى عمله ، وأشد ظهورا فى عمل عصر النهضة . ولم يكن البطل الإليزابيثى ، البطل الشكسبيرى ، ثابتا حتى فى انجلترا العصر الإليزابيثى . فإن ثمه استثناء مرموقا هو فاوستس . إن مارلو – وهو أشد الأذهان تفكيرا وفلسفية ، وإن يكن فجا ، بين الكتاب المسرحيين الإليزابيثيين ، لانستثنى من ذلك شكسبير أو تشابمان – قد كان قادرا على تصور البطل الفخور كتامبورلين ، وكذلك البطل الذى وصل إلى تلك النقطة من البشاعة التى يهجر معها حتى الكبرياء . وفى كتاب حديث عن مارلو ، صاغت مس إليس – فرمور على أحسن نحو هذه الخاصة التى ينفرد بها فاوستس ، وذلك من زاوية تختلف عن زاويتى ولكن بكلمات أستمد منها العون :

« إن مارلو يتبع فاوستس عبر خط الحدود الذى يفصل بين الوعى والتحلل ، أكثر مما يفعل أى من معاصريه . فلدى شكسبير ولدى وبستر يكون الموت انقطاعا مفاجئا للحياة ، حيث أن رجالهما يموتون واعين حتى النهاية بجزء على الأقل من البيئة المحيطة بهم ، متأثرين – بل ومدفوعين – بذلك الوعى ومحتفظين بالشخصية والخصائص التى ظلوا يمتلكونها طوال حياتهم .... أما فى فاوستس مارلو وحده ، فإن هذا كله ينحى جانبا . إنه ينفذ بعمق إلى خبرة ذهن معزول عن الماضى ، منغمس فى إدراك دماره الخاص » .

غير أن مارلو أكثر معاصريه نزوعا إلى التفكير وأكثرهم تجديفا (ولهذا كان فيما يحتمل أكثرهم مسيحية) يظل دائما استثناء . وشكسبير استثناء ، فى المحل الأول ، بسبب تفوقه العظيم .

وبين جميع مسرحيات شكسبير ، كثيرا ما تؤخذ مسرحية « الملك لير » على أنها أقرب مسرحياته إلى الروح السنيكية . وقد وجدها كنليف مشربة بقدرية سنيكية . غير انه ينبغى علينا ، هنا مرة أخرى ، أن نفرق بين الرجل وتأثيره . إن الاختلافات بين قدرية المأساة اليونانية وقدرية مآسى سنيكا وقدرية الإليزابيثيين تتقدم عبر ظلال دقيقة : فهناك استمرار ولكن هناك أيضا مقابلة عنيفة حينما ننظر إليها من بعيد . ففى سنيكا نرى الأخلاق اليونانية من تحت الرواقية الرومانية . وفى الإليزابيثيين نرى الرواقية الرومانية من تحت فوضوية عصر النهضة . وفى مسرحية « الملك لير » توجد عدة عبارات ذات دلالة ، كتلك التى جذبت انتباه الأستاذ كنليف ، وثمة نغمة من القدرية السنيكية : إنما يحركنا القدر fatis agimur . غير أن هناك ما هو أقل من هذا بكثير وما هو أكثر من هذا بكثير . وعند هذه النقطة لابد لى من أن أفترق عن مستر وندام لويس . فمستر لويس يقدم شكسبير فى صورة عدمى إيجابى ، وقوة ذهنية تريد التدمير . ولست أستطيع أن أرى فى شكسپير شكية متعمدة كشكية مونتينى ، ولا كلبية متعمدة ككلبية ماكيافيلى ، ولا تسليما متعمدا كتسليم سينكا ، وإنما أستطيع أن أرى أنه استخدم هذه الأمور كلها لأغراض درامية : وإنك ، فيما يحتمل لتجد المزيد من مونتينى فى مسرحية « هاملت » والمزيد من ماكياڤيلى فى مسرحية « عطيل » والمزيد من سنيكا فى « لير » . غير أنى لا أستطيع أن أتفق مع الفقرة التالية :

« إذا استثنينا تشاپمان فسنجد أن شكسبير هو المفكر الوحيد الذى نلتقى به بين الكتاب المسرحيين الإليزابيثيين . وبديهى أن المقصود بهذا هو أن عمله يشتمل – فضلا عن الشعر والفانتازيا والبلاغة أو ملاحظة آداب السلوك – على بنية من المادة تمثل عمليات ذهنية صريحة قد كانت بحيث تزود فيلسوفا خلقيا كمونتينى بالمادة الطبيعية لمقالاته . بيد أن نوعية هذا التفكير – إذ يثب على نحو طبيعى فى قلب حركة فنه التامة البراعة – إنما هى – كما ينبغى أن يكون الشأن مع رجل كهذا – ذات قوة مذهلة ، فى بعض الأحيان ، ولئن لم تكن منهجية فإن هناك على الأقل فراسة يمكن التعرف عليها فيها » .

فهذاالتصور العام لـ « التفكير » هو ما أود أن أتحداه . إن المرء يواجه صعوبة كونه مضطرا إلى استخدام نفس الألفاظ للتعبير عن أشياء مختلفة . إننا نقول ، على نحو غامض ، إن شكسبير أو دانتى أو لوكريتيوس شعراء مفكرون فى حين أن سوينبرن شاعر غير مفكر وأن تنسون ذاته غير مفكر أيضا . ولسنا نريد بذلك لنقول إنهم يتفاوتون فى نوعية تفكيرهم وإنما نريد ، فى حقيقة الأمر ، لنقول إنهم إنما يتفاوتون فى نوعية وجدانهم . والحق أن الشاعر المفكر لا يعدو أن يكون ذلك الشاعر

الذى يمكنه التعبير عن المعادل الوجدانى لأفكاره دون أن يتحتم عليه توجيه عنايته إلى هذه الأفكار ذاتها . فنحن نتحدث على نحو يوحي بأن الدقة قرين التفكير وأن الغموض سمة الوجدان . والواقع أن ثمة انفعالات دقيقة وأخرى غامضة وأن التعبير عن دقيق الانفعالات إنما يتطلب قوة ذهنية كبرى تماثل القوة التى يتطلبها التعبير عن دقيق الأفكار . وأنا أريد بكلمة التفكير شيئا يختلف جد الاختلاف عما أراه فى إنتاج شكسبير . ذلك أن أبطال شكسبير ، لو اعتبرناه فيلسوفا عظيما ، لديهم الكثير الذى يقولونه عن قوته الذهنية ولكنهم لا يستطيعون الزعم أنه إنما كان يريد بتفكيره ليصيب هدفا من الأهداف أو أنه كان يعتنق وجهة نظر متسقة فى الحياة أو أنه يوصى باتباع أى نهج . يقول وندام لويس : « إن لدينا كثيراً من الدلائل على آراء شكسبير فى المجد العسكرى والوقائع الحربية » فهل هذا صحيح ؟ بل أترى شكسبير قد فكر فى هذه الأمور بادىء ذى بدء ؟ الحق أن مشغلته الكبرى إنما كانت فى تحويل الأفعال الإنسانية إلى شعر .

وإنى لأزعم أن مسرحيات شكسبير كلها غير ذات معنى وإن كان من الزيف ، سواء بسواء ، أن ندمغ أيها بالافتقار إلى المعنى . ذلك أن اكتشاف وجهة نظر الكاتب فى الحياة لا يعدو أن يكون سرابا تصوره لنا كل الأعمال الشعرية العظيمة . وهكذا ترانا نجنح إلى اكتشاف كل ما يمكن التعبير عنه ذهنيا كلما ولجنا عوالم هوميروس أو سوفوكليس أو فرجيل أو دانتى أو شكسبير ، ذلك أن كل الانفعالات الدقيقة إنما تنحو منحى التشكل الذهنى .

ونحن معرضون لأن ننخدع بمثال دانتى وأن نفكر على هذا النحو : مادامت قصيدة دانتى هذه تتميز بنظام فكرى دقيق فلابد إذا من أن يكون دانتى صاحب فلسفة ولابد أيضا ، على هذا القياس ، من أن يكون كل شاعر عظيم كدانتى صاحب فلسفة . والحق أن دانتى إنما كان يؤلف متمثلا النسق الذى وضعه القديس توما وقد عرض ذاك النسق فى قصيدته خطوة خطوة . والحق أيضا أن شكسبير إنما كان يؤلف متمثلا سنيكا أو مونتانى أو ماكياڤيلى بيد أن إنتاجه لم يكن ليتسق خطوة خطوة مع تواليف أى من هؤلاء وقد فاقهم جميعا فيما كانوا يفعلونه وهو على هذا لم يكن يفكر إلا لماما وعلى نحو هادىء ، وكان أبرع من هؤلاء الرجال فى أداء وظيفتهم . ولست أرى ما يدعونا إلى تصديق أن أيا من دانتى أو شكسبير قد قام بتفكير مستقل . فالذين يظنون أن شكسبير قد كان مفكرا هم دائما من المفكرين لا الشعراء . ولا غرو فنحن نحب دائما أن نتصور عظماء الرجال على شاكلتنا : والفارق بين شكسبير ودانتى هو أن دانتى كان يتمثل نسقا فكريا متسقا فقد قدر له ذلك وإن لم يكن أمرا ذا

بال من وجهة النظر الشعرية . لقد تصادف أن بلغ الفكر فى عهد دانتى مبلغاً كبيراً من الترتيب والقوة والجمال وقد تركز هذا الفكر فى شخص دانتى الذى يمثل أسمى ضروب العبقرية وهكذا تلقت الأفكار فى شعر دانتى تعضيدا لم تكن بمعنى من المعانى تستحقه فإن أفكاره مستمدة من أفكار القديس توما الذى كان فى مثل عظمته والذى كانت له مثل مكانته فى القلوب . أما الفكر الذى نلمحه وراء إنتاج شكسبير فهو مستمد من أفكار أناس يقلون عن شكسبير كثيرا . وهكذا ترانا نتورط فى خطأين على التعاقب فنحن أولا نتوهم أن شكسبير قد ابتدع ، من بنات أفكاره ، فارقا نوعيا بين القديس توما ومونتانى أو بين ماكياڤلى وسنيكا مادام شكسبير شاعرا فى عظمة دانتى . ونحن ثانيا نتوهم ، على هذا القياس ، أن شكسبير أقل مرتبة من دانتى . والحق أن شكسبير ودانتى لم يبذلا جهدا فكريا جديا ، فإن التفكير لم يكن عملهما ، وليس يعنينا بعد ذلك القيمة النسبية لتيار الفكر فى عصرهما ولا المادة التى فرضت على كليهما فرضا كى يجعل منها أداة لنقل مشاعره . والحق أيضا أن هذا المفهوم لا يجعل من دانتى شاعرا عظيما ، ولا يعنى البتة أننا نستطيع أن نتعلم منه أكثر مما نستطيع أن نتعلم من شكسبير . وأما القول إننا نستطيع أن نتعلم دون ريب من توما الأكوينى أكثر مما نتعلم من سنيكا فإن ذلك موضوع يختلف تماما عما نحن فيه . فعندما يقول دانتى :
La sua voluntade à nostra pace

فى إرادته سلامنا

فإننا ندرك أن هذا شعر عظيم وأن ثمة فلسفة عظيمة وراءه . أما حين يقول شكسبير :

نحن من الآلهة بمثابة ذباب من صبية عابثين

إنهم ينكلون بنا على سبيل التسلية .

فإننا ندرك أن هذا شعر يساويه عظمة وإن لم تكن الفلسفة التى وراءه عظيمة . والشيء الأساس هو أنهما ، كلاهما ، يعبران – فى لغة مثالية – عن دافع إنسانى باق . ومن الناحية الوجدانية فإن بيتى شكسبير فى مثل قوة وصدق ودلالة بيت دانتى – فى مثل فائدته وعطائه ، بالمعنى الذى يكون به الشعر مفيدا وذا عطاء .

إن منطلق كل شاعر هو انفعالاته الخاصة . وعندما نصل إليها لا يبقى كبير مجال للاختيار بين شكسبير ودانتى . فإن تهكم دانتى وضغينته الشخصية – التى تتوارى أحيانا تواريا شفيفا خلف تهديدات العهد القديم النبوية – وحنينه إلى وطنه وأسفه المر على سعادة الماضى – أو على ما يلوح سعادة ، لأنه قد مضى – ومحاولاته

الشجاعة لتوليف شيء باق ومقدس من مشاعره الشخصية الحيوانية - كما في « الحياة الجديدة » Vita Nuova - يوجد ما يناظرها كلها عند شكسبير . فقد كان شكسبير مشغولا هو الآخر بذلك النضال الذي يكوّن وحده حياة الشاعر ، النضال من أجل تحويل عذاباته الشخصية والخاصة إلى شيء غني غريب ، شيء عالمي ولا شخصي . إن غضب دانتي على فلورنسا أو بستويا أو غيرهما ، وتلك الموجة العميقة من كلبية شكسبير العامة وانحسار أوهامه ليست سوى محاولات عملاقة لتحويل ضروب الفشل والإحباط الشخصية (عند هذين الشاعرين) . إن الشاعر العظيم حين يكتب عن نفسه فإنما يكتب عن عصره [١] وهكذا غدا دانتي ، دون علم منه ، صوت القرن الثالث عشر ، وغدا شكسبير ، دون علم منه ، ممثلا لنهاية القرن السادس عشر ، أو لنقطة تحول في التاريخ . ولكنك لا تستطيع أن تقول إن دانتي كان يؤمن ، أو لا يؤمن ، بالفلسفة التوماوية . ولا تستطيع أن تقول إن شكسبير كان يؤمن أو لا يؤمن بشكية عصر النهضة المختلطة المشوشة . ولو كان شكسبير قد كتب على أساس من فلسفة أفضل ، فلربما جاء شعره أردأ . لقد كان عمله هو أن يعبر عن أعمق حدة وجدانية لعصره ، على أساس من أي شيء تصادف لعصره أن يعتنقه . إن الشعر ليس بديلا للفلسفة أو اللاهوت أو الدين ، كما يلوح أحيانا أن مستر لويس ومستر مري يعتقدان ، وإنما هو ذو وظيفة خاصة به . ولما كانت هذه الوظيفة ليست عقلية وإنما هي وجدانية ، فإنه لا يمكن تعريفها تعريفا كافيا بمصطلحات عقلية . ونستطيع أن نقول إن الشعر يمدنا بـ « عزاء » : عزاء غريب يقدمه لنا بدرجة متساوية كتاب مختلفون كاختلاف دانتي عن شكسبير .

إن ما قلته يمكن أن يُعبَّر عنه على نحو أدق ، ولكن بتفصيل أكبر بكثير ، وذلك بلغة الفلسفة : فهو خليق بأن يندرج تحت ذلك القسم من الفلسفة الذي يمكن تسميته نظرية الاعتقاد . وهي ليست علم نفس ، وإنما فلسفة - أو فينومينولوچيا (بالمعنى الدقيق لهذه الكلمة) - القسم الذي قام ماينونج وهوسرل ببعض دراسات ريادية فيه : ونعني به المعاني المختلفة التي تكون للاعتقاد في أذهان مختلفة ، حسب النشاط الذي توجه من أجله ، وأنا أشك فيما إذا كان الاعتقاد بمعناه الأمثل يدخل في نشاط الشاعر العظيم ، من حيث هو qua شاعر ، ومعنى هذا أن دانتي من حيث هو qua شاعر ، لم يكن يؤمن ولا يجحد علم الكون التوماوي أو نظرية النفس : وإنما هو لم يكن يعدو أن يكون مستخدماً له أو أن يكون اندماج قد حدث بين دوافعه الانفعالية الأولية وبين نظرية بغرض صنع شعر . إن الشاعر يصنع شعرا ، والميتافيزيقي يصنع

(١) قال ريمون دي جورمون بهذه الفكرة ذاتها أثناء حديثه عن فلوبير .

ميتافيزيقيا ، والنحلة تصنع عسلا ، والعنكبوت يفرز خيوطا . وليس من اليسير أن نقول إن أيا من هؤلاء الفعلة يؤمن : فإنما هو لا يعدو أن يفعل .

إن مشكلة الاعتقاد بالغة التعقيد ومن المحتمل ألا تكون قابلة للحل . وينبغي أن نسلم باختلافات النوعية الوجدانية للاعتقاد ، ليس فقط بين الأشخاص المختلفي المهن ، كالفيلسوف والشاعر ، وإنما أيضا بين الفترات الزمنية المختلفة . إن نهاية القرن السادس عشر حقبة يصعب فيها بوجه خاص أن نربط الشعر بأى مذاهب فكرية أو وجهات نظر مسببة في الحياة . ولدى قيامي ببعض الفحوص البالغة الشيوع لـ « فكر » دن ، وجدت أنه من المتعذر تماما أن أنتهى إلى أن دن كان يؤمن بأى شيء . لقد لاح العالم ، فى ذلك الوقت ، وكأنما هو مملوء بشذرات مكسرة من المذاهب ، وأن رجلا كدن لم يعد أن راح يلتقط ، مثل العقعق ، عدة شذرات لامعة من الأفكار التى استوقفت بصره ، وإنه ألصقها ، هنا وهناك ، في شعر . وقد انتهت مسز رامزى ، في دراستها العالمة والمستقصية لمصادر دن ، إلى نتيجة مؤداها إنه كان « مفكرا وسيطيا » : أما أنا فلم أتمكن من أن أجد لا « وسيطية » ولا أى تفكير ، وإنما فقط خليطا كبيرا من لوذعية لا اتساق بها ، استخدمها لاستحداث تأثيرات شعرية صرفا . وكتاب الأستاذ شويل الأخير عن مصادر تشاپمان يلوح إنه يبين تشاپمان منهمكا فى هذه العملية ذاتها ، ويوحى بأن « عمق » و« غموض » فكر تشابمان المظلم إنما يرجعان – إلى حد كبير – إلى انتزاعه قطعا من أعمال كتاب من نوع فيتشينو وإدماجها فى قصائده ، منتزعة تماما من سياقها .

ولست أريد أن أوحى ، للحظة ، بأن منهج شكسبير كان شبيها بهذا . لقد كان شكسبير أداة تحوير أرهف كثيرا من أى من معاصريه ، ولعله قد كان أرهف حتى من دانتي . وكان أيضا أقل حاجة إلى الاتصال ليتمكن من تمثل كل ما هو بحاجة إليه . إن العنصر السنيكى هو أكثر العناصر اندماجا وتحررا ، لأنه كان أشد العناصر انتشارا فى كل أنحاء عالم شكسبير ، أما عنصر ماكياڤيلي فكان – فيما يحتمل – أقل العناصر مباشرة وعنصر مونتينى أكثرها مباشرة . وقد قيل إن شكسبير يفتقر إلى الوحدة . وأظن أن من الممكن ، بدرجة مساوية ، أن نقول إن شكسبير هو ، أساسا ، الوحدة التي توحد – قدر ما يمكن التوحيد – كل اتجاهات عصر من المحقق إنه كان يفتقر إلى الوحدة . إن الوحدة تتمثل فى شكسبير ولكن ليس العالمية . فليس بمقدور أحد أن يكون عالميا : وما كان شكسبير ليجد الكثير الذى يشترك فيه مع معاصرته القديسة تريزا . والتأثير الذى يلوح لى أن عمل سنيكا وماكياڤيلى ومونتينى قد خلفه فى ذلك العصر ، وعلى أجلى الأنحاء من خلال شكسبير ، إنما هو تأثير يجنح نحو

ضرب من الوعي بالذات جديد ، الوعى بالذات ومسرحة الذات اللذان يتسم بهما البطل الشكسبيرى ، والذى ليس هاملت إلا أحد أمثلته . ويلوح أنه علامة على مرحلة ، حتى لو لم تكن مستساغة ، فى التاريخ الإنسانى ، أو التقدم أو التأخر أو التغير . لقد كانت الرواقية الرومانية ، فى عصرها ، نموا فى وعى الذات . وإذ اندمجت فى المسيحية انطلقت محلولة العقال من جديد فى تحلل عصر النهضة . ونيتشه ، كما قلت ، إنما هو من تنويعاتها الحديثة : فموقفه ضرب من الرواقية مقلوبة رأساً على عقب . لأنه ليس هناك كبير اختلاف بين توحيد النفس بالكون ، وتوحيد الكون بالنفس . إن تأثير سنيكا فى المسرحية الإلزابيثية قد دُرس دراسة وافية ، من زاويته الشكلية ، ومن حيث استعارة وتحوير العبارات والمواقف ، ولكن تغلغل الحساسية السنيكية أمر أعصى من ذلك ، كثيرا ، على التتبع .

من "بن چونسون"

(١٩١٩)

إن صيت چونسون قد كان من أكثر الأنواع التى يمكن فرضها على ذكرى شاعر عظيم مواتا – فأن تتقبل من الجميع ، وتنكب بالمديح الذى يطفىء كل رغبة فى قراءة كتابك – وأن تمتحن بأن تنسب إليك تلك الفضائل التى لا تثير إلا قدرا قليلا من السرور ، وألا يقرؤك سوى المؤرخين ومحبى الآثار : تلك هى أكثر مؤامرات الموافقة كمالا . ولبضعة أجيال ظلت سمعة چونسون أقرب إلى الديون منها إلى الأصول فى صحيفة حساب الأدب الانجليزى . فما من ناقد قد نجح فى جعله يلوح ممتعا ، أو حتى شائقا .

إنه لا يقل شاعرية عن هؤلاء الرجال ، ولكن شعره إنما هو شعر السطح ، وشعر السطح لا يمكن فهمه دون دراسة لأن معالجة سطح الحياة ، كما عالجه چونسون ، معناه أن تكون المعالجة متعمدة تماما إلى الحد الذى يتعين علينا معه أن نكون متعمدين بدورنا لكى نفهم . إن شكسبير والرجال الأصآل منه أيضا هم فى النهاية أشد صعوبة ولكنهم يقدمون شيئا فى البداية يشجع الدارس أو يرضى من لا يريدون ما هو أكثر من ذلك . إنهم يوحون ويبتعثون : عبارة أو صوتا . وعلى هذا النحو أيضا يقدم دانتى شيئا ، عبارة فى كل مكان (tu se ombra ed ombra vedi) حتى للقراء الذين لا يعرفون الإيطالية ، وإن دانتى وشكسبير ليكتبان شعر التصميم كما يكتبان شعر التفاصيل . غير أن قشرة چونسون المصقولة لا تعكس سوى عقم القارىء الكسول ، فاللاشعورى لا يستجيب للاشعورى ، وما من حشود من المشاعر غير المفصحة تستثار .

وأنت لا تستطيع أن تقول إن [كلماته] بلاغية لأن الناس لا يتحدثون على هذا النحو» ولا تستطيع أن تدعوها «متزيدة فى التعبير» فهى لاتنم على إطناب أو زيادة عن الحاجة أو أى من العيوب الأخرى التى تذكرها كتب البلاغة . ثمة انفعال فنى محدد يتطلب تعبيرا على مثل هذا الطول . والكلمات فى حد ذاتها هى فى أغلب الأحيان كلمات بسيطة وتركيب الجمل طبيعى واللغة صارمة أكثر منها منمقة .

إن مسرح چونسون ليس هجاء ساخرا إلا عرضا ، لأنه ليس نقدا للعالم الفعلى إلا عرضا . هو ليس هجاء على نحو ما يمكن أن يسمى عمل سوفت أو عمل موليير

هجاء : بمعنى أنه لا يجد مصدره في أي اتجاه وجداني مضبوط أو نقد ذهني مضبوط العالم الفعلي . إنه هجاء ربما بالمعنى الذى كان به عمل رابليه هجاء وبالتأكيد لا أكثر . والشيء المهم هو أنه إذا كان يمكن تقسيم القصة إلى قصة خلاقة وقصة نقدية ، فإن قصة چونسون خلاقة . وكونه قد كان ناقدا عظيما ، وأول ناقد عظيم لدينا ، لا يؤثر في هذا التأكيد . إن كل خالق إنما هو ناقد أيضا ، وقد كان چونسون ناقدا واعيا ، ولكنه كان واعيا أيضا في خلقه . ومن المحقق أن من بين المعاني التي يمكن أن يطبق بها اصطلاح «نقدى» على القصة إنما هو معنى يمكن به استخدام الاصطلاح لوصف منهج يقف على الطرف المقابل لمنهج چونسون . إنه منهج رواية «التربية العاطفية» Educa-tion Sentimentale إن شخصيات چونسون وشكسبير وربما شخصيات كل مسرح عظيم مرسومة بخطوط إيجابية وبسيطة .

لئن كان مارلو شاعرا ، لقد كان چونسون – أيضا شاعرا . ولئن كانت ملهاة چونسون ملهاة أمزجة ، لقد كانت مأساة مارلو – أو قسم كبير منها – مأساة أمزجة بيد أن چونسون قد عد – وحده أكثر مما ينبغي – الممثل النموذجي لوجهة نظر إزاء الملهاة . لقد عاني من صيته الكبير كناقد ومنظر ، ومن آثار ذكائه . وقد تعلمنا أن ننظر إليه على أنه الرجل والديكتاتور (فهو يختلط في أذهاننا بالناقد الذى تلاه والحامل لنفس الإسم) والسياسي الأدبي الذى يفرض آراءه على جيل . وتؤذينا التذكرة المستمرة بعلمه . إننا ننسى الملهاة في غمرة الأمزجة ، والفنان الجاد في غمرة الدارس . لقد عاني چونسون من الرأى العام ، كما لابد أن يعاني كل امرئ يضطر إلى التحدث عن فنه .

ولو أنك فحصت أول مائة بيت أو يزيد من مسرحية «ڤولبوني» للاح لك أن نظمها على طريقة مارلو . إنه أكثر تعمدا وأكثر نضجا ولكنه يخلو من إلهام مارلو . وهو يلوح أشبه بمجرد «بلاغة» ، ومن المؤكد أنه ليس «أفعالا ولغة من النوع الذى يستخدمه البشر» والحق انه يلوح لنا كلاما طنانا متعملا وأثيما . أما إنه ليس «بلاغة» أو على الأقل ليس بلاغة سيئة ، فذاك ما لانعرفه إلي أن نتمكن من مراجعة المسرحية كاملة . ذلك أن الحفاظ المتسق على هذه الطريقة ينقل في النهاية تأثيرا لا بالتزيد اللفظي وإنما بالمباشرة الجريئة ، بل الصادمة والمروعة . ونحن نجد مشقة في أن نتذكر ، على وجه الدقة ، ما يولد هذا التأثير البسيط والواحد . إنه ليس ، بأى طريقة مألوفة ، راجعا إلى إدارة المؤامرة . فچونسون يستخدم مهارة بنائية درامية هائلة : وهي ليست براعة في الحبكة قدر ما هي براعة في الاستغناء عن حبكة . وهولا يعالج قط حبكة في مثل تعقيد حبكة «تاجر البندقية» ، وليس في خير مسرحياته ما يشبه مؤامرات ملهاة عصر رجوع

الملكية . وفى مسرحية «سوق بارثو لوميو» لاتكاد توجه حبكة ، فأعجوبة المسرحية هى الفعل العمائى السريع المحير للسوق . إنها السوق ذاته ، وليس أى شىء يحدث فى السوق . وفى مسرحية «ڤولبونى» أو مسرحية السيميائى أو مسرحية المرأة الصامتة حبكة تكفى لإبقاء الممثلين فى حالة حركة . إنه فعل أكثر مما هو حبكة فالحبكة لا تربط أجزاء المسرحية ، وما يربط أجزاء المسرحية إنما هو وحدة إلهام تشع على الحبكة والشخوص سواء بسواء .

حاولنا أن نوضح على نحو أدق المعنى الذى قيل به إن عمل چونسون من عمل السطح حريصين على تجنب كلمة «سطحى» . ذلك أن ثمة أعمالا معاصرة لأعمال چونسون ، سطحية بمعنى انتقاصى لا يمكن إضفاؤه على چونسون – هى أعمال بومونت وفلتشر .

ولو أننا نظرنا إلي أعمال معاصرى چونسون العظماء ، شكسبير وكذلك دن وويستر ، وتورنير (وميدلتون أحيانا) لوجدنا أنهم يمتلكون عمقا وبعدا ثالثا ، كما يدعوه مستر جريجورى سميث ، مصيبا ، لا يمتلكهما عمل چونسون . وكثيرا ما تتسم كلماتهم بشبكة من الجذور المجسية التى تمتد إلى أسفل حتى أعمق المخاوف والرغبات . ومن المؤكد أن كلمات چونسون لا تملك هذه الصفة ، ولكننا قد نذهب إلى أننا فى أعمال بومونت وفلتشر قد نجدها أحيانا .

إن السطح عند چونسون صلب ، فهو ما هو ، وهو لا يدعى أنه شىء آخر ولكنه من الوعى والتعمد إلى الحد الذى يتعين علينا معه أن ننظر بعينين يقظتين إلى الكل قبل أن ندرك دلالة أى جزء . إننا لا نستطيع أن ندعو عمل رجل سطحيا حينما يكون هذا العمل خلقا لعالم ، فإن الرجل لا يمكن أن يتهم بأنه يتناول على نحو سطحى العالم الذى خلقه هو نفسه ، لأن السطحيات هنا هى **عين العالم** . إن شخصيات چونسون تتمشى مع منطق انفعالات عالمها . وهى ليست من خلق الوهم ، فإن لها منطقا خاصا بها : وهذا المنطق يجلو العالم الفعلى ، لأنه يقدم لنا وجهة نظر جديدة نفحصه منها .

ولما كان چونسون كاتبا ذا قوة وذكاء فقد حاول أن ينشر ، كوصفة وبرنامج للاصلاح ، ما اختار هو أن يصنعه ، ولم يكن مما ينافى الطبيعة أن يرسى ، على شكل نظرية مجردة ، ما هو – فى الواقع – وجهة نظر شخصية. ولا قيمة ، فى نهاية المطاف ، لأن نناقش نظرية چونسون وممارسته ، إلا إذا أدركنا وأمسكنا بوجهة النظر هذه التى تند عن الصيغ والتى تجعل مسرحياته جديرة بالقراءة . لقد كان چونسون يتصرف بما يلائم الذهن الخلاق العظيم الذى كانه : لقد خلق عالما خاصا به ، عالما يستبعد منه

أتباعه ، فضلا عن الكتاب المسرحيين الذين كانوا يحاولون أن يفعلوا شيئا مختلفا تماما . وإذ نتذكر هذا ، نتحول إلى اعتراض المستر جريجورى سميث : إن شخصيات جونسون تفتقر إلى البعد الثالث ، وليس لها حياة خارج الوجود المسرحي الذى تظهر فيه - وننظر فيه . إن هذا الاعتراض يضمر أن شخصيات جونسون من عمل الذهن فقط ، أو هى نتاج للملاحظة السطحية لعالم باهت أو متعفن ، وهو يضمرأن شخصياته تعوزها الحياة . غير أننا إذا نقبنا إلى ما تحت النظرية ، وإلى ما تحت الملاحظة ، وإلى ما تحت الرسم المتعمد والتنميق المسرحي والدرامى ، فسنكتشف وجود نوع من الطاقة ينفخ الحياة في ڤولپونى ، وبوسى ، وفيتزدوتريل ، والسيدات المتأدبات فى «إبيسكونى» ، بل وفى بوباديل ، وينبع مما تحت الذهن ولا تستطيع أى نظرية فى الأمزجة له تفسيرا . وهو نفس الطاقة التى تبعث الحياة فى تريما لكيووبانورج وبعض - ولكن ليس كل - شخصيات ديكنز «الملهوية» . إن الحياة التخيلية لهذا النوع لا ينبغي أن تنحصر فى نطاق الإشارة إلى «الملهاة» أو «الهزلية» وهى ليست بالضبط نوع الحياة التى تغذو شخصيات موليير ، أو التى تغذو شخصيات ماريفو - وهما ، بالإضافة إلى ذلك ، كاتبان كان كل منهما يقوم بشىء مختلف تماما عما يقوم به الآخر ، غيرأنه شىء يفرق بين باراباس وشيلوك ، بين أبيقور ومامون وفولستاف ، بين فاوستس و-إن شئت- مكبث ، بين مارلو وجونسون من ناحية وشكسبير وأتباعه - ووبستر وتورنير- من ناحية أخرى ، وليست هذه مسألة أمزجة فحسب : لأنه لا ڤولپونى ولا موسكا بالذى ينتمى إلى نمط المزاج. ليس هناك نظرية فى الأمزجة يمكنها أن تفسر خير مسرحيات جونسون أو خير شخصيات فيها . ونحن نريد أن نعرف النقطة التى صارت فيها ملهاة الأ مزجة عملا فنيا ، والسبب فى أن جونسون ليس بروم .

إن خلق عمل فنى - أو فلنقل : خلق شخصية فى مسرحية - إنما يتكون من عملية نقل لذات المؤلف - أو ، بمعنى أعمق ، لحياته - إلى الشخصية .

وهذه مسألة بالغة الاختلاف عن الخلق المستقيم على صورة الكاتب . إن الطرق التى يمكن بها لعواطف الخالق ورغباته أن تشبع فى العمل الفنى معقدة وملتوية وهى قد تتخذ ، لدى الرسام ، صورة تفضيل لألوان أو درجات أو لمعات معينة ، ولدى الكاتب قد يتحول الدافع الأصلى على نحو أكثر غرابة حتى مما نجده لدى الرسام . والآن فقد يكون لنا أن نقول مع مستر جريجورى سميث إن فولستاف أو بعضا من شخصيات شكسبير ذات بعد ثالث ليس لشخصيات جونسون . ولن يكون معنى هذا أن شخصيات شكسبير تنبع من المشاعر أو الخيال وشخصيات جونسون تنبع من الذهن أو الابتكار ، فإن لكليهما منبعا انفعاليا مشتركا . وإنما معناه أن شخصيات شكسبير

تمثل نسيجا أكثر تعقدا من المشاعر والرغبات ، ومزاجا أكثر لدونة وأكثر تعرضا للمؤثرات . ففولستاف ليس ثور مالزبرى المشوى ، بالعصيدة فى بطنه ، فحسب ، وأنما هو أيضا يكتهل وأخيرا تستدق أنفه حتى تصير مدببة كالقلم . ولعله قد كان إشباعا لمشاعر أكثر عددا وأكثر تعقيدا ، أو لعله قد كان ، كما لا بد أن الشخصيات المأسوية العظيمة كانت ، وليد مشاعر أعمق ، وأقل قابلية لأن تدرك : أعمق ولكنها ليست بالضرورة أقوى أو أحد من مشاعر جونسون . ومن الواضح أن منبع الاختلاف ليس اختلافا بين الشعور والفكر ، أو مسألة بصيرة أعلى ، أو إدراك أعلى من جانب شكسبير ، وإنما الاختلاف يكمن فى أن رقعته من الانفعال كانت أكبر ، وأن انفعالاته أعمق وأغمض غير أن شخصياته ليست أكثر «حياة» من شخصيات چونسون .

والعالم الذى تعيش فيه عالم أكبر . بيد أن العوالم الصغيرة - العوالم التى يخلقها الفنانون - لا تختلف من حيث الضخامة فقط : ذلك إنها إذا كانت عوالم كاملة ، مصنوعة بإحكام فى كل جزء من أجزائها ، تختلف من حيث النوع أيضا. وعالم چونسون يمتلك هذا المدى . وقد وجد نمط شخصيته راحته فى شيء يقع تحت باب البرلسك أو الهزلية - رغم انك عندما تتناول عالما **فريدا** ، كعالمه ، تجد أن هذه المصطلحات تفشل فى إشباع الرغبة فى التعريف . إنها ليست ، على أية حال ، هزلية موليير : فإن هذه الأخيرة إعادة توزيع أكثر تحليلية وعقلانية . وهى لاتتحدد باستخدام كلمه «هجاء ساخر» . فچونسون يتخذ موقف الهجاء الساخر ، ولكن الهجاء الذى من نوع هجاء چونسون عظيم فى نهاية المطاف لا بإصابته هدفه وإنما بخلقه ، فالهجاء عنده لا يعدو أن يكون الوسيلة المفضية إلى الأثر الجمالى ، والدافع الذى يضع عالما جديدا فى مدار جديد . إننا نجد فى مسرحية «كل إنسان فى ساعات مرحه» ملهاة أمزجة أنيقة ، بالغة الأناقة . وقد كان چونسون ، فى اكتشافه وجهره - فى هذه المسرحية - بهذا الجنس الأدبى الجديد ، لا يعدو أن يعترف لاشعوريا بالطريق الذى انفتح ، فى الاتجاه الملائم ، لغرائزه . إن شخصياته هى ، وسوف تظل ، أشبه بشخصيات مارلو : فهى شخصيات مبسطة ولكن هذا التبسيط لا يتمثل فى غلبة مزاج معين أو مساس عليها . فإن هذا تفسير بالغ السطحية للأمر . وإنما يتمثل التبسيط إلى حد كبير، فى الاقلال من التفاصيل ، والإمساك بالأوجه المتصلة بإبراز الدافع الوجدانى ، الذى لا يتغير بالنسبة للشخصية ، وذلك بجعلها تتمشى مع مهاد معينة وهذا التجريد أساس للفن ، كما أن التحريف الصراح أساس فى فن الرسم ، إنه فن كاريكاتير ، كاريكاتير عظيم كذلك الذى نجده عند مارلو . إنه كاريكاتير عظيم وجميل ، وفكاهة عظيمة وجادة . و«عالم» چونسون رحيب بما فيه الكفاية ، وهو عالم من الخيال

الشعرى . إنه مظلم وهو لم يصل إلى البعد الثالث ، ولكنه لم يكن يسعى إلى بلوغه .

ولو أننا تناولنا چونسون بقدر أقل من الرعب المثلوج إزاء علمه ، ويفهم أوضح لـ«بلاغته» واستخداماتها . وإنما أمسكنا بناصية الحقيقة الماثلة فى أن المعرفة المطلوبة من القارىء ليست معرفة بعلم الآثار وإنما بچونسون ، فسيمكننا أن نستمد منه لا الإرشاد فحسب فى حياة ذات بعدين ، وإنما المتعة أيضاً بل إننا نستطيع أن نستخدمه ونعى أنه جزء من موروثنا الأدبى الذى يطمح إلى مزيد من القدرة على التعبير . ومن بين جميع كتاب مسرح عصره يحتمل أن يكون چونسون هو الكاتب الذى سيجده عصرنا الحاضر أقربهم إليه ، لو أنه عرفه . ثمة وحشية وافتقار إلى العاطفية وسطح مصقول وتناول لتصميمات كبيرة عارية بألوان براقة مما هو خليق بأن يجذب حوالى ثلاثة آلاف شخص فى لندن وغيرها . ولو أنه كان لدينا على الأقل شكسبير معاصر وچونسون معاصر فلربما كان چونسون هو الذى سيثير حماس النخبة المثقفة .

من "توماس ميدلتون"

(١٩٢٧)

إن ميدلتون يظل مجرد إسم يجمع بين عدد من المسرحيات – واضح أن بعضها مثل مسرحية «النورية الإسبانية» من عمل أناس غيره[١] .

إننا إذا أردنا أن نكتب عن مسرحيات ميدلتون فينبغى أن نكتب عن مسرحيات ميدلتون وليس عن شخصية ميدلتون. إن الكثير من هذه المسرحيات مازال موضع شك . فمن بين جميع الكتاب المسرحيين الإليزابيثيين يلوح ميدلتون أكثرهم لاشخصية وأكثرهم لا مبالاة بالشهرة الشخصية أو البقاء وأكثرهم استعدادا ، إذا استثنينا راولى ، لأن يقبل الاشتراك مع غيره فى تأليف المسرحيات وهو أيضا أكثرهم تنوعاً .

إنه يظل مجرد إسم وصوت وصاحب مسرحيات معينة كلها عظيم . إنه بلا وجهة نظر ، وهو ليس بالمغرق فى العاطفية ولا الكلبى ، لا هو بالمستسلم الذى انجابت عنه الأوهام ولا بالرومانتيكى ، وليست لديه رسالة . وإنما هو لا يعدو أن يكون الإسم الذى يربط بين ست أو سبع مسرحيات عظيمة .

ذلك أنه ليس ثمة شك يحيط بمسرحية «البديل» فهى – ككل المسرحيات التى تنسب إلى ميدلتون – طويلة النفس ومتعبة . وشخصياتها تتحدث أكثر مما ينبغى ثم تتوقف فجأة عن الحديث لتفعل . وهى شخصيات حقيقية تدفعها حركات الإنسانية الأساسية ، على نحو لا يقاوم ، نحو الخير أو الشر . وهذا الخليط من الأحاديث المملة والواقع المفاجىء ماثل فى كل مكان من عمل ميدلتون ، وفى ملاهيه أيضا . ففى «الفتاة الصخابة» نقرأ جاهدين ، عبر كتلة من المؤامرات التقليدية الرخيصة ، ثم ندرك فجأة أننا ، وقد كنا منذ بعض الوقت دون فطنة منا إلى ذلك ، نلاحظ كائنا إنسانيا واقعيا وفريدا . ونحن فى قراءتنا «البديل» قد نخال حتى نهاية المسرحية تقريبا أننا لا نعدو أن نكون بصدد مسرحية أخلاقية إليزابيثية مغرقة فى الخيال . وعند ذلك نكتشف أننا نتطلع إلى كشف منزه عن الهوى للعواطف الأساسية فى أى زمان وأى مكان . ويظل الرأى المألوف هو الحكم الصائب : فـ « البديل » هى أعظم مسرحيات ميدلتون .

إن الكلمات التى يعبر بها ميدلتون عن مأساته عظيمة عظمة المأساة نفسها

(١) كتب مستر دجديل سايكس عن هذا الموضوع كتابة مدعمة بالأسانيد .

فالعملية التى تمر بياتريس من خلالها - بعد أن قررت أن يكون دى فلوريس أداة لغرضها - من النفور إلى التعود تظل تعليقا باقيا على الطبيعة الإنسانية . فمباشرة دى فلوريس ودقته يتسمان بالاقتدار ، وكذلك الشأن مع فضيلة بياتريس حين تدرك دوافعه لأول مرة .

إن ميدلتون يستخدم فى مآسيه كل الأهوال الإيطالية فى زمنه ، وواضح أنه يستخدمها بهدف إرضاء ذوق عصره ، ومع ذلك فإننا نشعر دائما ، من وراء ذلك ، بأن لديه رؤية هادئة ، لا يزعجها شىء ، للأشياء على نحو ما هى عليه ، وليس لـ « شىء آخر » وكذلك الشأن فى ملاهيه . إن ملاهيه طويلة النفس ، الآباء فيها آباء ثقلاء يصخبون كما يجمل بالآباء الثقلاء ، والأبناء طلقاء عابثون يمارسون كل الأ لا عيب المنتظرة منهم . إن الجهاز هو الجهاز الإليزابيثى المألوف . فميدلتون متلهف على إمتا ع جمهوره بما يتوقعونه ، غير أنه يوجد من تحت ذلك نفس الملاحظة الثابتة اللاشخصية المجردة من العاطفة للطبيعة الإنسانية . إن «الفتاة الصخابة » صناعية كأى ملهاة من ملاهى ذلك العصر وحبكتها تعد بصوت عال ومع ذلك فإن الفتاة نفسها تظل واقعية دائما .

وفى كتابها الأخير عن «الأنماط الاجتماعية الشائعة فى ملهاة عصر رجوع الملكية» توجه المس كاثلين لينش انتباهنا إلى النقلة التدريجية من الملهاة الإليزابيثية - اليعقوبية إلى ملهاة عصر رجوع الملكية . وهى تلاحظ محقة بالتأكيد ، أن ميدلتون هو أعظم كاتب « واقعى » فى الملهاة اليعقوبية ، ودعوى المس لينش البالغة الإيحاء هى أن النقلة من الملهاة الإليزابيثية - اليعقوبية إلى الملهاة الكارولينية التالية كانت اقتصادية فى المحل الأول : وأن مركز التشويق ينتقل من المواطن الذى يحاكى علية القوم إلى المواطن الذى يغدو من علية القوم ، ويقبل دستور آدابهم . ومن المحقق أنه لم يكن فى ملاهى ميدلتون دستور للآداب بعد ، ولكن تاجر تشيبسايد يرمى إلى أن يصير عضوا من علية القوم فى مقاطعته .

بيد أن ملهاة ميدلتون ليست ، كملهاة كونجريف ، ملهاة سلوك اجتماعى محدد وانما هى - كملاهى ديكنز الأخيرة - ملهاة أفراد ، على الرغم من التحركات المستمرة لتجار المدينة نحو نبالة المقاطعات . ففى ملهاة عصر رجوع الملكية ما كانت شخصية كشخصية مول لصة الجيوب لتكون ممكنة . إن ملهاة ميدلتون ، من حيث هى وثيقة اجتماعية ، تصور النقلة من حكومة الأرستقراطية صاحبة الأراضى إلى حكومة أرستقراطية المدينة الآخذة فى شراء الأرض تدريجيا ، وهى بهذا الوضع بالغة التشويق ، غير أن ملهاة ميدلتون باعتبارها أدبا ، وصورة منزهة عن الهوى

للطبيعة الإنسانية ، تستحق أن تذكر أساسا بتلك الشخصية الانسانية الحقيقية – والحقيقية دائما : شخصية مول الفتاة الصخابة .

أما أن ملهاة ميدلتون كانت «فوتوغرافية » وأنها تقدمنا إلى الحياة الدنيا على نحو أفضل من أى شىء فى الملهاة الشكسبيرية أو الملهاة الچونسونية – باستثناء كتيبات ديكروجرين وناش – فذاك ما لا ريب فيه . غير أنها أنتجت مسرحية واحدة عظيمة – «الفتاة الصخابة» – وهى مسرحية عظيمة على الرغم من الأحاديث الطويلة المملة لبعض شخصياتها الرئيسية ، وعلى الرغم من الآلية الغليظة للحبكة : ذلك أن ميدلتون كان مراقبا عظيما للطبيعة البشرية ، دون خوف ، ودون عاطفة ودون تحيز .

وميدلتون في نهاية المطاف – وبعد أن يطرح النقد كل ما أسهم به راولى وديكر وغيرهما – إنما هو مثل عظيم للمسرحية الإنجليزية العظيمة . إنه بلا رسالة ، وإنما هو لا يعدو أن يكون مسجلا عظيما . وعرضا ، فى ومضات وحين تدعوه الحاجة الدرامية إلى ذلك ، تجده شاعرا عظيما وأستاذا للنظم عظيما .

من "توماس هيوود"

(١٩٣١)

وإنما على أساس من مسرحياته التى لا نزاع على نسبتها إليه نقيم رأينا فيه . هذه المسرحيات التى لا نزاع عليها تكشف عما يمكن أن يدعى الحد الأدنى من درجات الوحدة فإن موضوعات ومعالجة متشابهة تظهر فى عديد منها ، وكذلك نفس البراعة المسرحية ، والقدرة على النظم . إن الحساسية لا تعدو أن تكون حساسية الناس العاديين فى الحياة العادية – وربما كان هذا هو السبب فى تلقيب هيوود ، على نحو مضلل ، بـ «الواقعى» .

فوراء حركات شخوصه ، تلك الظلال للعالم الإنسانى ، ليس ثمة واقع من التركيب المعنوى ، وليس ثمة رؤيا تغذو شعره ، ولا شىء من قدرة الفنان على أن يضفى وحدة لا سبيل لتحديدها على أكثر المواد تنوعا . أما فى أعمال جميع معاصريه تقريبا ، ممن يتمتعون بنفس شهرته ، فهناك على الأقل نموذج ناقص من نوع ما : وهناك ما نحن خليقون بأن ندعوه ، فى أكثر الأحيان ، شخصية .

ومن بين مسرحيات هيوود الجديرة بالقراءة ، نجد أن كلا منها جديرة بالقراءة فى ذاتها ، ولكن ليس فيها ما يلقى أى ضوء على أى من سواها .

إن الاختلاف بين عقله وعقل وبستر إنما هو اختلاف بالغ الضخامة . ولو أننا نسبنا مسرحياته إلى أى كاتب مسرحى آخر معروف ، لكان وبستر هو آخر من ننسبها إليه . ذلك أن وبستر كاتب بطىء متعمد حريص ، وهو إلى حد كبير نموذج للفنان الواعى . لم يكن بمقدوره أن يكتب بالرداءة أو انعدام الذوق اللذين كان تورنير أحيانا يكتب بهما ، ولكنه لم يكن قط مدهشا على نحو ما كان تورنير فى بعض الأحيان مدهشا .

لقد كان مركز الاهتمام فى موقف مسز فرانكفورد أو مستر وينكوت خليقا ، عند كورنى أوراسين ، أن يكون الصراع الخلقى المؤدى إلى السقوط . بل إن غياب الصراع ، كما هو الشأن فى غواية ما تيلدا (إن أمكن تسمية ذلك غواية) فى رواية «الأحمر والأسود» ، لما يمكن أن يعالجه أخلاقى ، فالتفرقة الكبرى إنما هى تفرقة بين تمثيل الأفعال الإنسانية التى لها حقيقة معنوية وتمثيل الأعمال التى ليس لها سوى حقيقة

مسرفة في العاطفية . وإلى جانب هذا فإن أى تفرقة بين العاطفة «الصحية» والسقيمة تكون هينة الشأن . إنه لأمر حسن أن نتحدث عن هيوود ، مثلما يفعل الدكتور كلارك ، على أنه «رجل رقيق السماحة .. رحيم دائما بالساقطين ، وذو موهبة فى الشجن الأليف والشعر البسيط» رغم أنه ما يجحف بهيوود كثيرا أن نصف شجنه بأنه «أليف» (لأن الشجن الشهير لأبياته التى مطلعها Nan , Nan ليس أشد ألفة من شجن ليرفى بيته : «قط ، قط ، قط ، قط ، قط» وإن يكن أدنى منه كثيرا) . فليست المسألة المهمة هى ما إذا كان السخاء الرقيق يلهم هيوود ، وإنما ما إذا كانت منتجاته الفعلية أكثر سموا بالقارىء أو أكثر خلقية مما يدعوه الدكتور كلارك «الأخلاقيات الزلقة» لفلتشر وماسنجر وفورد .

إن أخلاقيات أغلب الكتاب المسرحيين الإليزابيثيين الأعظم شأنا لا يمكن فهمها إلا باعتبارها مفضية إلى أو نابعة من أخلاقيات شكسبير بمعنى أنها لا تكتسب دلالتها إلا على ضوء الكشف الشكسبيرى الأكثر اكتمالا . وثمة نمط آخر من الأخلاقيات هو ذلك الذى نجده عند الكاتب الساخر الهجاء . وأقرب ما يمثله فى أعمال شكسبير مسرحيتا «تيمون» و«ترويلوس» غير أن عنصر الشحناء ما كان ليستطيع أن يبقى طويلا فى عقل له ما لعقل شكسبير من قدرة معجزة على النمو وربما كان نوع الهجاء الذى تدنو منه مسرحية «يهودى مالطة» يبلغ أعلى نقطة له فى مسرحية «فولبونى» ولكنه نوع يقترب منه أيضا قسم كبير من أعمال ميدلتون وتورنير وهما رجلان ينبغى أن يعدا ، باعتبارهما كتابا ، أعلى مرتبة – معنويا– من فلتشر أو فورد أو هيوود .

لقد كان خليقا بأن يكون كاتبا مسرحيا ناجحا فى أى عصر . فهو يبرز فى المثير للشجن أكثر مما يبرز فى المأسوى ، وأقرب مدخل له إلى تلك الانفعالات الأعمق التى تهز حجاب الزمن إنما يكمن فى ذلك الحديث الفاتن لفرانكفورد والذى من المؤكد أنه ليس هناك رجل أو امرأة تخطى حدود الشباب يستطيع أن يقرأه دون وخزة من الشعور الشخصى .

إيه يا إلهى ! يا إلهى ! آه لو أمكن

ألا نصنع ما قد صنعنا ، وأن نسترجع الأمس

من «سيريل تورنير»

(١٩٣٠)

على الرغم من أن المآسى التى خلدت إسم سيريل تورنير فى متناول كل إنسان فى طبعة الميرميد ، فإن من الأحداث الجديرة بالذكر صدور طبعة جديدة من أعمال هذا الشاعر الغريب . لقد مضت اثنتان وخمسون سنة على طبعة تشرتون كولينز الصادرة فى جزءين . وهذه الطبعة النقدية الفخيمة التى أصدرها الأستاذ نيكول[١] تذكرنا بأن الوقت قد حان لإعادة تقييم أعمال تورنير .

إن مؤلف «مأساة الملحد» و«مأساة المنتقم» ينتمى ، نقديا ، إلى الزمرة الأسبق عهدا من أتباع شكسبير . ولئن كان فورد وشيرلى وفلتشر يمثلون الاضمحلال وويستر آخر ثمرة ناضجة ، فإن تورنير ينتمى إلى مرحلة تسبق ويستر بقليل . أنه أقرب إلى ميدلتون ، وله بعض الصلة بذلك الشاعر الغريب ، والذى مازال مبخس الحق : مارستون .

وكنظير للإقرار بإمكانية أن تكون «مأساة الملحد» هى المسرحية التالية ، يورد الأستاذ نيكول حقيقة مؤداها «أن سيمبلين» تالية لـ «هملت» ويدهشنا هذا باعتباره أبعد النظائر التى يمكن العثور عليها عن الملائمة . وحتى على الرغم من أن بعض النقاد ربما كانوا مازالوا ينظرون إلى «سيمبلين» على أنها دليل اضمحلال فى القوى فإنها ليست أقل سيطرة على الكلمات من «هملت» ، بل ربما كانت أكثر منها سيطرة عليها . وهى ككل واحدة من مسرحيات شكسبير تضيف شيئا أو تنمى شيئا ليس مريحا فى أى مسرحية سابقة . إن لها مكانها فى سلسلة مرتبة .

والآن فإننا إذا قبلنا الترتيب التاريخى المتعارف عليه لمسرحيتى تورنير وجدنا أن «مأساة الملحد» لا تضيف شيئا إلى ما منحتنا المسرحية الأخرى إياه فليس هناك نمو ولا إلهام جديد وإنما فقط الاستخدام البارع ، وإن لم يكن ملهما ، لتنوع عروض أكبر . ولا تعوزنا بين الشعراء حالات النضج المبكر الذى يجاوز حدود خبرة الشاعر – باعتبار ذلك مقابلا لنمو شكسبير البالغ البطء والبالغ الطول – وهو نضج لا يتمكن نفس الشاعر من أن يتوصل إليه من بعد قط . وعبقرية تورنير ، على أية حال ، إنما تكمن

(١) أعمال سير يل تورنير ، حررها ألارديس نيكول ، مع رسوم بريشة فردريك كارتر (لندن : مطبعة فانفروليكو) .

فى «مأساة المنتقم» أما موهبته فلا تتبدى إلا فى «مأساة الملحد » .

ومن المحقق أن «مأساة المنتقم» يمكن أن تعد نموذجا لهذه الآيات المنعزلة ، فهى – وهذا أساسا ما يضفي عليها وحدتها المدهشة – تعبر عن رؤية حادة وفريدة وبشعة للحياة ، ولكنها من نوع الرؤية التى تواتى – نتيجة لخبرات قليلة أو نحيلة – مراهقا على درجة عالية من الحساسية ، وذا موهبة فى استخدام الكلمات . إننا نميل إلى ألا نتوقع من الشباب سوى نظرة شذرية إلى الحياة ، ونجنح إلى النظر إلى الشباب على أنه يبالغ فى أهمية خبرته الضيقة ويتخيل العالم على نحو ما كان يفعل تشكن ليكن . غير أنه يحدث فى بعض الأحيان أن حدة رؤيته لنشواته أو مخاوفه الخاصة ، إذا اقترنت بتحكم فى الكلمة والوزن ، قد تمنح عمل شاب من الشمول ما يجاوز معرفة المؤلف بالحياة ، وما يستطيع الرجال والنساء الناضجون أن يستجيبوا له . ومقدمة تشرتون كولنز لأعمال تورنير هى إلى حد كبير أنفذ تفسير كتب عنه حتى اليوم .

وعلى ذلك فإن «مأ ساة المنتقم» ، من هذه الناحية ، مختلفة تماما عن أى مسرحية لأى كاتب إليزابيثى ثانوى . ولا يمكن من هذه الزاوية ، أن تقارن إلا بمسرحية «هملت» . ومهما يكن من أمر ، فإن نوعيتها ربما غدت أكثر اتضاحا إذا قارناها بعمل تال من أعمال الكلبية والبغضاء ، هو «رحلات جاليفر» وليس هناك عملان يمكن أن يكونا أشد تباينا . إن «معاناة وكلبية وقنوط» تورنير – إذا استخدمنا كلمات كولنز – سكونية ، فهى يمكن أن تكون سابقة على الخبرة ، أو ثمرة خبرة قليلة ، ولكن كلبية سويفت هى الكلبية المطردة للرجل الناضج ، المخيب الأمال ، الخبير بالدنيا . ومن حيث هو تعليق موضوعى على العالم ، فإن عمل سويفت هو إلى حد كبير الأبعث على الرعب ، ذلك أن سويفت نفسه كان فيه من الصغار ومن خطيئة الكبرياء وشهوة السيطرة ما مكنه من أن يكشف ويدين الإنسانية بصغارها وكبريائها وغرورها وطموحها العالمى . وإن شعره ، كنثره ، ليشهد بأنه كان يكره رائحة الحيوان الإنسانى ذاتها . إننا قد نفكر ونحن نقرأ سويفت : «كم أن الجنس البشرى كريه! » . أما عندما نقرأ تورنير فليس بوسعنا إلا أن نفكر قائلين «ما أبشع أن يكره المرء الجنس البشرى هكذا !» ذلك انك لا تستطيع أن تجعل الإنسانية بشعة بمجرد تقديم الكائنات الإنسانية على أنها مصابة ، على نحو متسق ورتيب ، بجنون الشره والشهوة .

من "جون فورد"

(١٩٣٢)

... إن المعيار الذى وضعه شكسبير إنما هو معيار نمو مستمر من البداية حتى النهاية ، نمو يلوح فيه أن اختيار كل من الخيط وتكنيك الدراما والنظم فى كل مسرحية ، إنما تحدده – على نحو متزايد – حالة شكسبير الشعورية ، ومرحلته المعينة من النضج الوجدانى فى تلك الفترة . فـ «الرجل الكامل» ليس ببساطة هو أعظم منجزاته أو أنضجها وإنما هو النموذج الكامل الذى تكونه سلسلة مسرحياته ، بحيث يمكننا أن نقول بثقة إن المعنى الكامل لأى مسرحية من مسرحياته لا يكمن فيها وحدها وإنما فيها بترتيب كتابتها ، وفى صلتها بكل مسرحياته الأخرى ، سابقها ولاحقها : ينبغى علينا أن نعرف كل عمل شكسبير لكن نتمكن من أن نعرف أى جزء منه . وليس هناك أى كاتب مسرحى آخر فى عصره يدانيه ، فى أى موضع ، فى هذا الاكتمال للنموذج ، النموذج الخارجى والعميق ، ولكن الدرجة التى يصل بها الكتاب المسرحيون والشعراء إلى هذه الوحدة فى عملهم طوال حياتهم هى واحدة من مقاييس الشعر والدراما العظيمتين .

ونحن نجد تشويقا مشابها ، ولكن بدرجة أقل ، فى عمل جونسون وتشاپمان ، وبالتأكيد فى عمل مارلو الذى لم يكتمل ، كما نجده – بدرجة أقل مما سبق – فى عمل ويستر ، مهما يكن الترتيب التاريخى لمسرحيات ويستر محيرا . وحتى دون نتاج oeuvre يستطيع بعض الكتاب المسرحيين ، أن يبلغوا وحدة ودلالة نموذج مرضيين فى مسرحيات مفردة وهى وحدة تنبع من عمق واتساع عدد من الانفعالات والمشاعر ، وليس من البراعة الدرامية والشعرية وحدها إن «مأساة الفتاة» أو «ملك ولا ملك» ، أفضل من «البديل» بناء ولا تقل عنها من حيث كثرة الأبيات الشعرية ولكنها تقل عنها كثيرا فى درجة الضرورة الداخلية للشعور . وهى شىء أعمق وأعقد مما يدعى عادة بـ «الإخلاص» .

ومن الأمور ذات الدلالة أن أولى مسرحيات فورد المهمة التى جرى تمثيلها ، على قدر ما نعلم ، إنما هى مسرحيات تعتمد إلى حد كبير على بعض الوسائل وتعتمد ، إلى حد أكبر ، على النغمة الشعورية التى نجدها لدى شكسبير فى فترته الأخيرة . لقد رخص بعرض «كآبة العاشق» على خشبة المسرح فى ١٦٢٨ ، وما كان ليمكن أن تكتب لولا «سيمبلين» و«حكاية الشتاء» و«پركليز» و«العاصفة» . وباستثناء القطع الملهوية التى

هى – كما فى كل مسرحياته فورد – قطيعة تماما ، فإنها مسرحية مبهجة ، أشبه بالحلم ، دون عنف أو مبالغة . وكما فى غيرها من مسرحياته ، ثمة أصداء لفظية من شكسبير عديدة بما فيه الكفاية . ولكن الأكثر تشويقا من ذلك هو استخدامه مشهد التعرف ، البالغ الأهمية فى مسرحيات شكسبير الأخيرة ، والذى وجه مستر ولسون نايت انتباهنا إلى مغزاه كرمز شكسبيري ، وفى مسرحيات شكسبير فإن هذا المشهد هو فى المحل الأول تعرف على إبنة فقدت منذ زمن طويل ، وفى المحل الثانى تعرف على زوجة . ولايكاد يسعنا أن نقرأ مسرحياته الأخيرة بانتباه دون أن نقر بأن خيط الأدب والإبنة كان خيطا ذا قيمة رمزية بالغة العمق بالنسبة له ، فى آخر سنواته المنتجة : فبيرديتا ومارينا وميراندا يقتسمن جمالا لا تملك بطلاته الأوائل سره . والآن فإن فورد تستوقفه الفاعلية الدرامية والشعرية لهذا الموقف ، وهو يستخدمه على مستوى لايكاد يعلو عن حيلة التوائم فى الملهاة ، وهكذا يقدم فى «كآبة العاشق» مشهدين من هذا النوع : أحدهما هو مشهد تعرف بالادور ، عاشق أروكليا ، عليها فى ثياب بارثنوفيل ، والثانى هو تعرف أبيها المسن عليها (مصحوبا ، كما فى مسرحية «پركليز» ، بموسيقى ناعمة) وكلا المشهدين منفذ على نحو بالغ الجودة ، وفى أولهما نجد قطعة مكتوبة بذلك الإيقاع الجاد البطيء الذى هو مساهمة فورد المتميزة فى الشعر المرسل لعصره .

وفى مسرحية من نوع «مأساة المنتقم» أو «أيها النساء احذرن النساء» أو «الشيطانة البيضاء» نجد شيئا من تلك الدلالة الداخلية التى لا تلبث أن تغدو ، على نحو مطرد القوة ، بمثابة النغمة التحتية لمسرحيات شكسبير حتى النهاية . ولكنك لا تجد ذلك عند فورد .

وعلى ذلك فإننا نرى أن الشاعر الدرامى لا يمكنه أن يخلق شخصيات على أكبر قدر من حدة الحياة إلا إذا كانت شخصياته ، فى أفعالها وسلوكها المتبادل فى قصتها ، تمسرح على نحو ما ، ولكن بصورة غير واضحة ، فعلا أو نضالا من أجل التوافق فى نفس الشاعر . وبهذا المعنى فإن أشهر مسرحية لفورد – وإن لم تكن بالضرورة أفضل مسرحياته – يمكن أن تدعى «غير ذات معنى » .

من المحقق أن الإليزابيثيين واليعقوبيين حسنو الحظ فى افتقارهم إلى هذا الإحساس بـ «عالم متغير» وبمفاسد وعيوب ينفرد بها عصرهم . فنحن نشعر بأنهم كانوا يؤمنون بعصرهم ، على نحو لم يتمكن معه من الإيمان بعصره أى كاتب من القرن التاسع عشر ، أو القرن العشرين ، على أكبر حظ من الجدية . وإذ تقبلوا عصرهم كانوا فى وضع يمكنهم من أن يركزوا انتباههم ، حسب قدراتهم ، على

الخصائص المشتركة للإنسانية فى كل العصور ، بدلا من أن يركزوا على الاختلافات . ونحن نستطيع أن ننقد عصرهم وذلك جزئيا من خلال دراستنا لهم ولكنهم لم ينقدوه على هذا النحو هم أنفسهم . ففى عمل شكسبير ككل ، نستطيع أن نقرأ أعمق دراسة للإنسانية قام بها شاعر ، وواحدة من أكثر الدراسات ظلمة رغم أنها فى الحقيقة من الشمول إلى الحد الذى لا نستطيع معه أن نصفها ، ككل ، بأنها طروب ، أو حزينة .

ونحن نتبين نفس هذا الافتراض للدوام فى زملائه الأدنى مرتبة . وقد كان دانتى أيضا يعتنقه ، وكذلك الكتاب المسرحيون الإغريق العظماء . أما فى فترات عدم الاستقرار والتغير فنحن لا نلاحظ هذا : لقد كان عالما آخذا فى التغير ذلك الذى التقى بعينى لوكيان أو پترونيوس . ولكن فى نوع التحليل الذى فاق فيه شكسپير الآخرين لم يكن سائر الكتاب المسرحيين الإليزابثيين واليعقوبيين يختلفون إلا من حيث الدرجة والشمول .

لم أقدم هذه الملاحظات لكى ألقى بالشك على القيمة النهائية لبقاء أعظم قصص القرن التاسع عشر . بيد أنه بالنسبة للعصر الذى عاش شكسپير فيه ، والعصر الذى امتد فيه تأثيره ، بعد موته ، ينبغى أن يكون عمله وعمله ككل هو معيارنا . إن مجموع عمل شكسپير إنما يؤلف قصيدة واحدة ، وشعره بهذا المعنى - لا شعر الأبيات والقطع المنفصلة أو شعر الشخصيات المفردة التى خلقها - هو الذى يهم أكثر من غيره . إن رجلا قد يستطيع ، فرضا ، أن ينشىء أى عدد من القطع الجميلة ، أو حتى قصائد كاملة ، كل منها خليق بأن يرضى قارئها ، ومع ذلك لا يكون شاعرا عظيما ، إلا إذا شعرنا بأن هذه القصائد إنما يوحد بينها شخصية واحدة متسقة متطورة ذات دلالة . وشكسپير ، من بين جميع معاصريه ، هو الذى يفى بهذه الشروط ، وأقرب شخص إليه (فى هذا الصدد) هو مارلو .

من «فيليب ماسنجر»

(١٩٢٠)

لابد لنا من أن نستخدم أحكام المستر كرويكشانك . وربما كان أهم حكم ألزم نفسه به هو الحكم التالي :

«إن ماسنجر، في تمكنه من صنعة المسرح ومرونة أوزانه ورغبته على الصعيد الأخلاقي في الإفادة من الرذيلة والفضيلة على السواء ، نموذج لعصر كان أوفر حظا من الثقافة ولكنه كان مفتقرا إلى نسيج خلقي ، وذلك دون أن يكون فاسدا بالمعنى الدقيق لهذه الكلمة» .

فهذا ، بالحقيقة ، نصنا . إن تجلية هذه الجملة خليقة أن تفسر ماسنجر . فنحن نبدأ ، على نحو غامض ، بذوق حسن وإدراك لأن ماسنجر أدنى مرتبة ولكن أترى بوسعنا أن نتتبع هذا النقص ، وأن نذيبه ، ونترك أي أثر فيه من الامتياز؟

ونتحول في البداية إلى المقتطفات المتوازية من ماسنجر وشكسبير كما رتبها مستر كرويكشانك ليوضح دين ماسنجر : إن من أجدر الاختبارات بالثقة تلك الطريقة التي يستعير بها الشاعر . فالشعراء غير الناضجين يحاكون ، أما الشعراء الناضجون فيسرقون . الشعراء الرديئون يطمسون وجه ما يأخذونه ، أما الشعراء الجيدون فيصنعون منه شيئا أفضل أو على الأقل شيئا مختلفا . إن الشاعر الجيد يدمج سرقته في كل من الشعور فريد يختلف تمام الاختلاف عن ذلك الذي انتزع منه . أما الشاعر الرديء فيقذف به في شيء بلا تماسك والشاعر الجيد خليق عادة بأن يستعير من مؤلفين بعيدين في الزمان أو غرباء عنه في اللغة أو متعددي الاهتمامات . لقد استعار تشابمان من سنيكا واستعار شكسبير وويستر من مونتيني ، والكاتبان العظيمان اللذان اقتفيا أثر شكسبير ، أعني وبستر وتورنير ، لايستعيران منه في عملهما الناضج ، فهو أقرب إليهما من أن ينفعهما على هذا النحو ، إن ماسنجر ، كما يبين مستر كرويكشانك ، يستعير من شكسبير قدرا طيبا ، ولنستفد من بعض المقتطفات التي أمدنا بها :

ماسنجر :

ترى يسعني أن أستعيد الأمس ، بكل مساعداتهم

التى تنحنى نحو صولجانى ؟ أو أن أعيد

عقلى إلى ذلكما الهدوء والسلام

اللذين كان يستمتع بهما آنذاك ؟

شكسبير :

لا الخشخاش ، ولا اللفاح ،

ولا كل شراب مخدر فى الدنيا

بقادر على أن يفضى بك إلى ذلك النوم العذب

الذى تدين به للأمس .

إن سؤال ماسنجر سؤال بلاغى عام ولغته مضبوطة ونقية ولكنها عديمة اللون . أما أبيات شكسبير فذات دلالة خاصة . وإن نعت «مخدر» وفعل «يطب» لينفخان فيها حيوية دقيقة . وهذا ، من ناحية ماسنجر ، صدى أكثر مما هو محاكاة أو سرقة – وهذه هى أدنى أشكال الاستعارة : أدناها لأنها أقلها وعيا . إن «الشراب المخدر» تكثيف للمعنى ، يرد كثيرا فى شكسبير ، ولكنه نادر لدى ماسنجر .

ونستطيع أن ننتهى مباشرة من هذه المقتطفات إلى أن إحساس ماسنجر باللغة قد غلب على إحساسه بالأشياء ، وأن عينه ومصطلحه اللفظى لم يكونا متعاونين . وإن من أعظم ما يميز العديد من معاصريه الأكبر منه سنا – ونذكر منهم ، على وجه التحديد ، ميدلتون وويبستر ، وتورنير – ملكة الجمع ، وإدماج انطباعين متباينين أو أكثر فى عبارة واحدة :

... فى شراك فتنتها القوية

ونحن نجد مثل هذا الاندماج عند شكسبير . فالاستعارة تتطابق مع ما يوحى بها والناتج واحد وفريد :

أتنفق دودة القز جهودها الصفراء من أجلك ؟ ..

لم يتنكب الرجل سواء السبيل

ويعلق حياته بين شفتى القاضى

حتى يزين مثل هذا الشىء ؟ يمتلك الجياد والرجال

لكى يمتهن شجاعتهم من أجلها ؟

دعوا البالوعة المشتركة تخفيها عن الأعين ...

لقد عاشت الشهوة والنسيان بين ظهرانينا ...

فهذه الأبيات لتورنير ، ولدلتون ، تكشف عن ذلك التغيير الخفيف المستمر فى اللغة : عن الكلمات وهى توضع دائما فى تركيبات جديدة ومفاجئة ، معان تتحول دائما ein-geschachtelt إلى معان ، مما يبرهن على نمو بالغ الارتفاع للحواس ، وتطور فى اللغة الإنجليزية لعلنا ألا نكون قد بلغنا قط ما يساويه . ومن المحقق أنه بوفاة تشاپمان وميدلتون وويبستر ودن ، تنتهى فترة كان الذهن فيها يوضع ، فورا ، على أطراف الحواس . كان الإحساس يستحيل إلى كلمة ، والكلمة تغدو إحساسا . والحقبة التالية هى حقبة ملتون (رغم أنها ضمت مارڤل) وهى حقبة بدأها ماسنجر .

وليست المسألة هى أن الكلمات قد غدت أقل انضباطا . فماسنجر ، بمعنى تقريظى تماما ، كله انتقاء وسداد . وليس تدهور الحواس بالذى يتنافر مع زيادة التمدين فى اللغة . إن كل تطور حيوى للغة إنما هو تطور للشعور أيضا . فشعر شكسپير والكتاب المسرحيين الشكسپيريين الكبار إنما هو ابتكار من هذا الصنف وطفرة حقة فى النوع ، والشعر الذى مارسه ماسينجر يختلف عن ذلك الذى مارسه أسلافه : بيد أنه ليس تطورا يقوم على أو ينبع من طريقة جديدة فى الشعور وإنما هو على النقيض من ذلك يلوح مبتعدا بنا عن الشعور كلية .

ومعنى ذلك أن ماسنجر ينبغى أن يوضع فى بداية فترة بقدر ما ينبغى أن يوضع فى نهاية فترة أخرى . ويقول ناقد اسمه بويل ، يورده المستر كرويكشانك ، إن شعر ملتون المرسل يدين بالكثير لدراسته ماسنجر .

– ١ –

إن ماسنجر لا يخلط بين المجازات أو يراكم بعضها فوق بعض . إنه جلى وإن لم يكن سهلا . غير أنه إذا كان عصر ماسنجر «يفتقر إلى نسيج خلقى دون أن يكون فاسدا تماما» ، فإن نظم ماسنجر ، دون أن يكون فاسدا تماما ، يعانى من فقر دم مخى . إن القول بأن الأسلوب الملفوف هو بالضرورة أسلوب ردىء خليق بأن يكون مجاوزة للمعقول . غير أن مثل هذا الأسلوب ينبغى أن يتابع دورات نمط من الإدراك وتسجيل وتمثل انطباعات يكون ملفوفا هو الآخر . وإنا لنخشى أن يكون شعور ماسنجر بسيطا ومحملا بالأفكار المتلقاة . ولو كان ما سنجر قد أوتى جهازا عصبيا

فى مثل رهافة جهاز ميدلتون أوتورنير أو وبستر أو فورد لجاء أسلوبه فتحا . غير أنه لم يؤت مثل هذه الطبيعة ، وماسنجر لا يسبق شكسبير آخر وإنما يسبق ملتون .

والحق أن ماسنجر يمثل نقلة أبعد عن شكسبير من ذلك السلف الآخر لملتون - جون فلتشر . لقد كان فلتشر ، فى المحل الأول ، انتهازيا فى شعره ، وفى تأثيراته الوقتية ، ولم يكن محاكيا بالمعنى الكامل لهذه الكلمة . وكان فى تركيبه على استعداد لأن يضحى بكل شيء فى سبيل المشهد الواحد . ولأن فلتشر كان أكثر ذكاء فإننا لا نصفح عنه إلى هذا الحد . كان فلتشر ذا الناحية ماكرة لشاعر ، وكان ينم عليها أما ماسنجر فكان لاشعوريا وبريئا . وهو كحرفى مسرحى ، لايقل مكانة عن فلتشر . وأفضل مآسيه تتسم بوحدة أشد أمانة مما نجده فى مسرحية «**بوندوكا**» . ولكن هذه الوحدة ظاهرية ففى مسرحية «**الممثل الرومانى**» نجد أن نمو الأجزاء لا يتناسب ، بأى حال من الأحوال ، مع الخيط المركزى . وفى مسرحية «**الصراع غير الطبيعى**» نجد أنه على الرغم من تناوله الماهر لعنصر الترقب ونقلاته السريعة من الذروة إلى ترقب جديد ، فإن القسم الأول من المسرحية يمثل كراهية ميلفورت لابنه ، والقسم الثانى يمثل اشتهاءه لابنته . والبراعة المسرحية ، لا الضمير الفنى الذى يرتب الانفعالات ، هى ما يربط بين القسمين . وفى مسرحية «دوق ميلانو» نجد أن ظهور سفورزا فى بلاط المنتصر لا يؤتى من ثمرة غير تأجيل الحدث ، أو هو بالأخرى يكسر الإيقاع الوجدانى . وحين نقول هذا فإننا نكون قد ذكرنا ثلاثا من أفضل مسرحيات ماسنجر .

إن الكاتب المسرحى الذى يدمج بهذه البراعة بين أجزاء ليس هناك من الأسباب ما يدعو إلى أن تكون معا ، والذى يؤلف مسرحيات جيدة الحبكة وبعيدة عن الوحدة إلى هذا الحد ليتوقع منه أن يكشف عن نفس الدهاء التركيبى فى رسم الشخصية ويتفق مستر كرويكشانك وكولردج ولزلى ستفن علي أن ماسنجر ليس أستاذا فى رسم الشخصية . والحق أنك تستطيع أن تضع أجزاء متنافرة جنبا إلى جنب كى تكون مسرحية حية . غير أنه لكى تكون الشخصية حية ينبغى أن تتصور على أساس وحدة وجدانية من نوع ما . فلا ينبغى أن تكون الشخصية مكونة من ملاحظات متناثرة للطبيعة الإنسانية وإنما من أجزاء نشعر بها معا . ومن هنا نجد أنه على الرغم من أن فشل ماسنجر فى رسم شخصية محركة للمشاعر ليس أكبر من فشله فى صنع مسرحية كاملة ، بل وربما كان نابعا من نفس هذا النقص فى الحساسية ، فإن فشله فى رسم الشخصية أوضح وأوخم عاقبة فليست الشخصية «الحية» بالضرورة صادقة مع الحياة وإنما هى شخص نستطيع أن نراه ونسمعه ، سواء كان صادقا أو زائفا مع الطبيعة الإنسانية كما نعرفها أو لم يكن . وما يحتاج إليه خالق الشخصية ليس هو

المعرفة بالدوافع قدر ما هو الحساسية الحادة . فالكاتب المسرحي لا يحتاج إلى أن يفهم الناس ، ولكنه ينبغي أن يكون على وعي غير عادي بهم . وماسنجر لم يؤت هذا الوعي . فهو يرث تقاليد السلوك . والطهارة الأنثوية وقداسة العذرية وموضة الشرف ، دون أن ينقدها أو يغذوها بخبرته الخاصة . ففي المسرحيات السابقة لم تكن هذه المواضعات تعدو أن تكون إطارا ، أو سبيكة لازمة لاستخدام المادة . أما المادة ذاتها فكانت تتكون من انفعالات فريدة ناتجة حتما من الظروف ، ناتجة أو كامنة بنفس حتمية خصائص مركب كيماوي . وعلى سبيل المثال تتساءل بطلة ميدلتون ، في البديل ، بهذه الكلمات المعروفة :

لماذا ، محال أن تكون شريرا إلى هذه الدرجة

كي تخفي مثل هذه القسوة الماكرة

كي تجعل من موته قاتلا لشرفي !

إن كلمة «شرف» في مثل هذا الموقف في غير عصرها ، ولكن انفعال بياترس في تلك اللحظة ، ومع توافر هذه الظروف ، باق وجوهري كأي شيء في الطبيعة البشرية .

إن انفعال عطيل في الفصل الخامس هو انفعال رجل اكتشف أن أسوأ جزء من روحه قد استغله رجل أشطر منه ، وهو هذا الانفعال وقد دفع الكاتب به إلى درجة من الحدة بالغة الارتفاع وحتى في دراما متأخرة زمنيا ومتدهورة كدراما فورد نجد أن إطار انفعالات وأخلاقيات العصر ليس إلا أداة لتقريرات شعور فريدة لا تموت . إنها تمثل فورد وفورد وحده .

إن الملهاة الرومانسية إنما هي طبخة بارعة من انفعالات غير متسقة . إنها استعراض revue وجداني ومسرحية «**امرأة بالغة الأنوثة**» محكمة العقدة على نحو مثير للدهشة . إن ضعف المسرحية الرومانسية لا يقوم على مهاد مسرفة ولا أحداث مجاوزة للمعقول ولامصادفات لا تعقل : لأن كل هذه العناصر قد توجد في مأساة أو ملهاة جادة . وإنما يتمثل ضعفها في افتقار داخلي للمشاعر إلى الاتساق ، وإلى أنها تربط بين انفعالات لا تدل على شيء . لم يكن ثمة سبيل لإعادة البندول إلى الوراء ، بعد هذا الطراز من المسرحيات البالغ الفصاحة في فوضاه الوجدانية .

تلك هي التأملات التي يثيرها فحص بعض مسرحيات ماسنجر على ضوء قول مستر كرويكشانك بأن عصر ماسنجر «كان أوفر حظا من الثقافة ، ولكنه كان مفتقرا إلى نسيج خلقي ، وذلك دون أن يكون فاسدا بالمعنى الدقيق لهذه الكلمة» ، فهذا قول له

ما يعضده . ولكى ندخل فى تقييمنا لماسنجر ملهاتيه الجديرتين بالإعجاب «طريقة جديدة لدفع الديون القديمة و «**سيدة المدينة**» نحتاج إلى بحث أشد تفصيلا مما هو ممكن فى نطاق هذه الحدود .

- ٢ -

يمكن أن نلخص للقارىء غير المعد التراجيديا الماسنجرية بأنها بالغة الوحشة . إنها موحشة إلا أن يكون المرء قد أعد ، من خلال المعرفة الواسعة بمعاصريه الأكثر حيوية ، لأن يدرك على وجه الدقة – ودون ملل – العناصر الموجودة فيها والقادرة على منح المتعة ، أو أن يكون مدفوعا باهتمام غريب بفن النظم . ومهما يكن من أمر فقد كان ماسنجر ، فى ميدان الملهاة ، واحدا من أساتذتها القلائل فى لغتنا . لقد كان أستاذا للملهاة الجادة ، بل المظلمة ، ولم يكن هناك سوى اثنين يمكن أن نذكرهما معه ، فى صدد الحديث عن أحد جوانبها ، مارلو وبن چونسون . والحق أن تنوع المناهج التى اكتشفت واستخدمت فى الملهاة أكبر من تنوعها فى المأساة . لقد كان منهج كيد ، كما طوره شكسبير ، هو الأساس المتعارف عليه للمأساة الإنجليزية حتى أوتواى وشلى . غير أن كلا من المزاج الشخصى وتنوع الفترات قد تصرف فى الملهاة . إن ملهاة ليلى شىء وملهاة شكسبير ، التى تبعتها ملاهى بومونت وفلتشر ، شىء آخر . وملهاة مدلتون شىء ثالث . وماسنجر ، على حين أن له نمطه الخاص من الملهاة ، أقرب إلى مارلو ، وبن چونسون من أى من هؤلاء (الشعراء) .

إن ما يميز ماسنجر عن مارلو وچونسون هو ، فى الأساس ، كونه أدنى منهما . إن أعظم الشخصيات الملهوية لهذين الكاتبين المسرحيين طفيفة إذا قورنت بخير شخصيات شكسبير – إن لفولستاف ثلاثة أبعاد ، أما أبيقور مامون فليس له سوى بعدين . ولكن هذا الطابع الطفيف جزء من طبيعة الفن الذى مارسه چونسون ، وهو فن أصغر من فن شكسبير .

إن ضآلة شأو ماسنجر عن شأو چونسون إنما هى ضآلة لا ترجع إلى ضآلة شأو نمط من الفن عن نمط آخر ، وإنما هى ضآلة فى نطاق النمط الچونسونى . إنها نقص بسيط . لقد كانت ملاهى مارلو وچونسون تمثل نظرة إلى الحياة ، وكانت – كما هو الشأن مع الأدب العظيم – تحويرا لشخصية إلى عمل فنى شخصى ، وذلك هو عمل حياتهما ، طالت أو قصرت . وليس ماسنجر ، ببساطة ، مجرد شخصية أضال : فإن شخصيته تكاد تكون معدومة . وهو لم يبن من شخصيته الخاصة عالما فنيا كذلك الذى

بناه شكسبير ومارلو وچونسون .

وفى تلك الصفحات الجميلة التى يخصصها ريمى دى جورمون لفلوبير فى كتابه «مشكلة الأسلوب» Probleme du Style يعلن هذا الناقد العظيم :

Le vie est un dépouillement. Le but de l'activite propre de l'homme est de nettoyer sa personnalité, de la laver de toutes les souillures qu'y déposa l'education, de la dégager de toutes les empreintes qu'y laissérent nos admirations adolescentes.

«إن الحياة نوع من التجريد . فالهدف الأصيل من نشاط الإنسان هو أن يطهر شخصيته وأن يغسلها من كل اللطخات التى تخلفت عن تربيته ، وأن يحررها من كل الانطباعات التى تركتها فيه كل ألوان الإعجاب التى عرفناها فى أيام الصبا» .

ومرة أخرى يقول :

Flaubert incorporait toute sa sensibilité a ses oeuvres .. Hors de ses livres, ou il se transvasait goutte a goutte, jusqu'a la lie, Flaubert est fort peu intéressant.

«كان فلوبير يصب كل حساسيته فى عمله ولاتكاد تكون هناك أهمية لفلوبير خارج أعماله التى كان يصب نفسه فيها قطرة قطرة حتى الثمالة» .

وعن شكسبير على نحو ملحوظ ، وچونسون بدرجة أقل ، ومارلو (وكيتس على قدر الفترة التى عاشها) يستطيع المرء أن يقول إنهم يصبون أنفسهم قطرة قطرة se transvasai ent goutte a goutte وفى انجلترا التى أنجبت عددا خارقا للعادة من الرجال العباقرة ، وأعمالا فنية قليلة نسبيا ، ليس هناك الكثير من الكتاب الذين يستطيع المرء أن يقول عنهم ذلك . ومن المحقق أنه لا يستطيع أن يقوله عن ماسنجر ، وإذ كان أستاذا لامعا للتكنيك ، لم يكن فنانا بالمعنى العميق لهذه الكلمة . وهكذا نتساءل كيف وسعه إذا كان الأمر كذلك – أن يكتب ملهاتين عظيمتين . ومن المحتمل أن نضطر إلى الانتهاء إلى أن جزءا كبيرا من امتيازهما هو – على نحو ما ينبغى تعريفه – من قبيل الصدفة ، وأنهما بالتالى – مهما كانتا مرموقتين – ليستا من أعمال الفن الكامل .

من "چون مارستون"

(١٩٣٤)

لم يوطد مارستون مكانته بين الكتاب ذوى العبقرية بكتابة قطع «شاعرية» قابلة لأن يستشهد بها ، وإنما يمنحنا حسا بشيء وراء ذلك ، أكثر حقيقية من أى من شخصياته وأفعالها . وثمة واحدة من مسرحياته ، لم أذكرها بعد ، ومن الواضح أنها لا تقرأ على نطاق واسع . أو تلقى تقديرا عاليا ، ولكن من الممكن أن ندفع بها إلى الصدارة ، معلنين أنها خير مسرحياته ، وأنها أقرب التعبيرات وأكثرها كفاية عن عبقريته المحرفة والمعاقة : إنها مسرحية «أعجوبة النساء» وإلا فهى مسرحية «مأساة سوفوينسبا» إن هذه المسرحية متأخرة فى حياة مارستون القصيرة ، ولدينا من الأسباب ما يحدونا إلى أن نحدس أن مؤلفها كان يؤثرها على الباقيات . وهى ، باعتبارها «المأساة القادرة على أن تصمد لأكثر ضروب المطالعة اندهاشا» ، تولد فينا انطباعا بأنها هى المسرحية التى كتبها مارستون ، أكثر مما هو الشأن مع أى مسرحية أخرى ، إرضاء لنفسه . لقد وجدها بولن «غير مؤثرة» وحتى سوينبرن يدخر مدحه لبضعة مشاهد فيها . ومع ذلك فإن المسرحية جيدة الحبكة وقد أحسن بناؤها وهى تتحرك بسرعة . ليس ثمة زوائد من فضول القول ، ولا قطع ملهوية ، وإنما هو متقشف واقتصادى . والسرعة التى يتحول بها القرطاجنيون المسرفون فى التدمير بولائهم عن ما سينيسا إلى سيفاكس ، منافسة فى طلب يد سوفونسبا ، مما يؤدى إلى إقامة تحالف بين ماسينيسا وسكيبيو ، ليست بالأمر العصى على الإقناع ، وإنما هى تبقى القارئ فى حالة من الانشغال المستمر على تقلبات الحظ فى الحرب . والمشهد الذى تصطنع فيه الساحرة أركتو شكل سوفونيسبا لكى تدفع سيناكس إلى النوم معها ليس بحال من الأحوال ما يقوله بولن عنه : مشهد رعب مجانى ، لم يقدم إلا لأجل جعل لحمنا يقشعر . وإنما هو جزء أساس من حبكة المسرحية ، وهو واحد من تلك اللحظات : لحظات الحقيقة المزدوجة ، التى يقول فيها مارستون شيئا آخر مما يشهد بعبقريته الشعرية .

ومن المأمول أن يجد القارئ مبررا لمراكمة هذه المقتطفات من مسرحية «سوفونسبا» وترك سائر المسرحيات ، دون إيراد شيء منها . لقد أريد بهذه المقتطفات أن تكشف عن الاتساق غير العادى للنسيج فى هذه المسرحية ، واختلافها من حيث النغمة لا عن مسرحيات مارستون الأخرى فحسب ، وإنما أيضا عن مسرحيات أى

كاتب مسرحى اليزابيثى آخر . وعلى الرغم من صخب الحدث فيها ، ومن عنف وأهوال بعض أحزانها ، فإنها تتسم برصانة كامنة .

وإذ نعوّد أنفسنا على المسرحية ندرك نموذجا وراء النموذج الذى تضع الشخصيات فيه نفسها عن عمد . إنه نوع النموذج الذى لا ندركه فى حيواتنا الخاصة إلا فى لحظات نادرة من الشرود والحياد ، إذ نغفو فى ضوء الشمس . إنه النموذج الذى يرسمه ما دعاه العالم القديم بالقدر . وقد رققته المسيحية فى متاهات اللاهوت الدقيق ، ثم رده العالم الحديث إلى لا انصقال الضرورة النفسية أو الاقتصادية . وعندما نمنح هذه المسرحية مثل هذا المكان العالى قد يطلب إلينا إن نفسر الحقيقة الماثلة فى أنه لا الرواج فى عصرها ، ولانقد الخلف ، يقدم أى عون لحكمنا . حسنا ربما كان لنا أن نقول – بتواضع – إننا فى حكمنا على المسرحيات الإليزابيثية عموما متأثرون جدا بالمقاييس الإليزابيثية . والحقيقة الماثلة فى أن شكسپير قد جاوز كل الشعراء والكتاب المسرحيين الآخرين فى ذلك العصر ، تفرض مقياسا شكسپيريافكل ما هو من نوع مسرح شكسپير ، وكل ما يمكن قياسه بمعيار شكسپير ، مهما يكن أدنى من عمل شكسپير ، يفترض فيه أنه أفضل من أى شىء من نوع مختلف . ومهما تكن عقولنا شاملة عموما ، فإنه فى اللحظة التى نلج فيها الفترة الشكسپيرية ، ترانا نمدح أو ندين المسرحيات طبقا للمعايير الإليزابيثية المألوفة . إن فولك جريڤل لم يتلق حقه قط ، ونحن نتناول جريڤل ودانيل مفترضين انهما «ليسا فى التيار الرئيس». إن الشاعر الثانوى الذى يشد زورقه الصغير إلى مؤخرة الغليون الكبير يحتمل أن يبقى أكثر من الشاعر الثانوى الذى يؤثر أن يجدف بمفرده . إن مارستون ، فى المسرحية الوحيدة التى يلوح أنه كان يغبط نفسه عليها ، أقرب إلى سنيكا منه إلى شكسپير . ولو أن الزعامة كانت لكورنى أو لراسين ، بدلا من أن تكون لشكسپير ، للاح لنا مارستون فى صورة أفضل الآن . لقد قضى كل حياته الدرامية تقريبا يكتب نوعا من المسرحيات نشعر بأنه كان ثائرا عليه . ولكى نستمتع بالمسرحية الوحيدة التى يلوح أنه كتبها لإدخال البهجة على نفسه يتعين علينا أن نقرأ جريڤيل ودانيل وهما اللذان يحتمل أنه لم يكن على ذكر من قرابته إليهما ، وينبغى أن نتجه إليه بعد قراءتنا كورنى وراسين . لاريب فى أنه قد كان بحيث يصدم الكتاب المسرحيين الفرنسيين بخرقه لقواعد اللياقة ، والكلاسيين الإنجليز أيضا . ومع ذلك فإنه خليق بأن يضم إلى زمرتهم ، أكثر مما يضم إلى زمرة حواريى شكسپير .

٤

من "دانتي"

(١٩٢٩)

- ١ -

الجحيم INFERNO

في خبرتي الخاصة بتذوق الشعر وجدت أنه كلما قل ما أعرفه عن الشاعر وعمله قبل أن أبدأ في قراءته كان ذلك أفضل . فقد يكون مقتطف ، أو ملحوظة نقدية ، أو مقالة متحمسة ، هي المصادفة التي توجه المرء إلى قراءة مؤلف معين ، ولكن الإعداد المفصل لمعلومات تاريخية أو بيوجرافية قد كان دائما عائقا في طريقي ولست ، بذلك ، أدافع عن نصول الدرس ، فإني لأعترف بأن مثل هذه الخبرة - حين تتجمد في قول مأثور - تغدو عصية على التطبيق في دراسة اللاتينية واليونانية . غير أنه في حالة الكتاب الذين يكتبون بلغة المرء ، وحتى في حالة بعض أولئك الذين يكتبون بلغات أخرى حديثة نجد العملية ممكنة . فمن الأفضل ، على الأقل ، أن تدفع إلى اكتساب الدرس الأدبي لأنك تستمتع بالشعر من أن تظن أنك تستمتع بالشعر لأنك اكتسبت الدرس الأدبي . ولقد كنت مولعا ، ولعا حارا ، ببعض الشعر الفرنسي ، وذلك قبل أن يمكنني أن أترجم بيتين منه ترجمة صحيحة بزمن طويل . أما في حالة دانتي فقد كان التفاوت بين الاستمتاع والفهم أوسع نطاقا .

ولست أشير على أحد بأن يؤجل دراسته لقواعد اللغة الإيطالية حتى ينتهي من قراءة دانتي ، ولكن من المحقق أن ثمة قدرا كبيرا من المعرفة غير مرغوب فيه قبلها إلا أن يكون المرء قد انتهى من قراءة بعض شعره بسرور حاد ، أي بأقصى متعة يمكن أن يحصل عليها من أي شعر . وعندما أقول هذا فإني أتجنب اتجاهين متطرفين في النقد فقد يذهب المرء إلى أن فهم خطة شعر دانتي وفلسفته ومعانيه الخفية أساس لتذوقه ،

ومن ناحية أخرى قد يذهب المرء إلى أن هذه الأمور من نافلة القول تماما ، وأن الشعر في قصائده شيء يمكن الاستمتاع به في حد ذاته دون دراسة للإطار الذي أعان الكاتب على إخراج الشعر وإن لم يكن في مستطاعه أن يعين القارئ على الاستمتاع به . وهذا الخطأ الأخير هو الأكثر انتشارا ، وربما كان هو السبب في أن معرفة الكثير من الناس بـ «الكوميديا» مقصورة على «الجحيم» أو حتى على قطع معينة منه . فالاستمتاع بـ «الكوميديا الإلهية» عملية مستمرة . ولئن لم تخرج منها بشيء في مبدأ الأمر ، فمن المحتمل أنك لن تخرج منها بشيء قط . غير أنه إذا أصابتك عند حلك أول مرة ألغازها صدمة مباشرة من الحدة الشعرية ، هاهنا وهناك ، فلن يستطيع شيء سوى الكسل أن يقتل فيك الرغبة في معرفتها على نحو أكمل وأكمل .

والأمر المثير للدهشة في شعر دانتي هو أنه ، بمعنى من المعاني ، سهل القراءة على نحو بالغ . إنه اختبار (اختبار إيجابي ، ولكني لا أؤكد أنه صحيح دائما ، من الناحية السلبية) ، يثبت أن الشعر الحق يمكن أن يصل إلى المتلقي قبل أن يفهم . وهذا انطباع يمكن التحقق من صحته عند المعرفة بالشعر معرفة أكمل . وقد وجدت في حالة دانتي وشعراء آخرين عديدين يكتبون بلغات لست أحذقها أنه ليس هناك شيء كاذب يعلق بمثل هذه الانطباعات . فهي ليست راجعة إلى إساءة فهم للقطعة ، أو إلى أنني أقرأ فيها مالا وجود له في الحقيقة ، أو إلى ابتعاثات عاطفية ، بالصدفة ، من ماضي الشخصي ، فالانطباع كان جديدا وينتمي - فيما أعتقد - إلى «الانفعال الشعري» الموضوعي . وثمة أسباب أخرى أكثر تفصيلا لهذه الخبرة التي يمر بها المرء عند قراءته دانتي لأول مرة ، ولقوله إنه سهل القراءة . فأنا لا أعني أنه يكتب بإيطالية بالغة البساطة ، لأن الشأن ليس كذلك ، أو أن محتواه بسيط أو معبر عنه ببساطة على الدوام . فهو إنما يعبر عنه ، في أغلب الأحيان ، بقوة تركيز لدرجة أن إلقاء الضوء على ثلاثة أبيات منه يحتاج إلى فقرة كاملة ، وما تشتمل عليها من إلماعات يحتاج إلى صفحة من التعليق . فالذي في ذهني هو أن دانتي إنما هو ، بمعنى سوف أحدده (لأن الكلمة التي سأستخدمها لاتعني الكثير في حد ذاتها) أكثر الشعراء **عالمية** في اللغات الحديثة . وليس معنى ذلك أنه «أعظمهم» أو أكثرهم شمولا - فإن لدى شكسبير تنوعا أكبر وتفاصيل أكثر . إن عالمية دانتي ليست مسألة شخصية فقط . فاللغة الإيطالية في عصر دانتي قد ربحت الكثير من جراء كونها نتاجا للاتينية عالمية . وثمة عنصر أشد «**محلية**» بكثير في اللغات التي كان على شكسبير وراسين أن يعبرا عن نفسيهما بها . غير أن هذا لايعني أن الانجليزية والفرنسية أدنى مرتبة من الإيطالية كأدوات لكتابة الشعر . غير أن الإيطالية الدارجة لأواخر العصور الوسطى كانت لاتزال شديدة القرب

من اللاتينية من زاوية التعبير الأدبي للسبب الماثل فى أن الرجال الذين استخدموها ، كدانتي ، كانوا مدربين - في الفلسفة وكل الموضوعات التجريدية - على لاتينية العصور الوسطى . والآن فإن لاتينية لعصور الوسطى لغة بالغة الفتنة ، وكان ثمة نثر فاتن وشعر فاتن يكتبان بها ، وكانت تتمتع بصفة إسبرانتو أدبية على درجة عالية من التطور . وأنت عندما تقرأ الفلسفة الحديثة بالانجليزية والفرنسية والألمانية والإيطالية ، لابد أن يستوقفك ما تنم عليه من اختلافات قومية أو جنسية في التفكير فاللغات الحديثة تجنح إلى الفصل في ميدان الفكر (إن الرياضيات هي اللغة العالمية الوحيدة الآن) . ولكن لاتينية العصور الوسطى كانت تجنح إلى أن تركز انتباهها على ما يستطيع أناس مختلفو البلدان والأجناس أن يفكروا فيه معا . وإن شيئا من طابع هذه اللغة العالمية ليلوح لي كامنا في كلام دانتي الفلورنسي . وهذا التحديد لـ (الكلام الفلورنسي) يلوح مؤكدا - إن أكد أي شيء - لهذه العالمية ، حيث أنه يخترق نطاق التقسيم الحديث للقوميات . وإني لإخال أنه لكي يستمتع المرء بأى شعر فرنسي أو ألماني فإنه يحتاج إلى أن يكون متعاطفا بعض الشيء مع الذهن الفرنسي أو الألماني . على حين أن دانتي ، رغم كونه ايطاليا ووطنيا ، أوربي في المحل الأول .

وهذا الاختلاف الذي هو أحد أسباب كون دانتي «سهل القراءة» يمكن أن يناقش في مظاهره الأكثر تحديدا . فأسلوب دانتي ذو جلاء فريد - جلاء «شعرى» باعتباره متميزا عن الجلاء «الذهني» إن فكره قد يكون غامضا ولكن كلماته جلية ، أو هي أقرب إلى أن تكون شفيفة . والكلمات في الشعر الإنجليزى تتسم بضرب من الكمدة هو جزء من جمالها . ولست أعني بذلك أن جمال الشعر الإنجليزى هو ما يسمى بمجرد «جمال لفظي» وإنما الأحرى أن يقال إن الكلمات ذات الارتباطات ، وأن مجموعات الكلمات في ارتباطها ذات ارتباطات ، وهذا ضرب من وعى الذات الموضعي ، لأنه نمو لحضارة خاصة . وهذا الشيء نفسه يصدق على لغات أخرى حديثة . فإيطالية دانتي - وإن تكن ، أساسا ، إيطالية اليوم - ليست لغة حديثة بهذا المعنى . لم تكن ثقافة دانتي ثقافة بلد أوربي واحد وإنما هي ثقافة أوربية . وأنا أعي ، بطبيعة الحال ، وجود مباشرة في الكلام يشترك فيها دانتي مع سائر الشعراء العظماء في عصر ما قبل الإصلاح وما قبل عصر النهضة ، خاصة تشوسر وفيون . ولاريب في أن ثمة شيئا مشتركا بين هؤلاء الثلاثة إلى الحد الذي أجدني معه أنتظر من المعجب بأى منهم أن يعجب بالاثنين الآخرين . ولاريب في أن ثمة كمدة ، أو تعقدا في الأسلوب الشعرى ، تسرى في كل أنحاء أوربا بعد عصر النهضة . ولكن جلاء دانتي وعالميته يتجاوزان كثيرا هذه الصفات لدى فيون وتشوسر ، وإن كانا قريبي الصلة بها .

ودانتى «أسهل فى القراءة» على الأجنبى الذى لا يتقن الإيطالية تمام الإتقان لأسباب أخرى : ولكنها تتصل جميعا بهذا السبب المركزى ، وهو أن أوربا فى عصر دانتى كانت - رغم كل شقاقاتها وقذارتها - أشد وحدة ذهنية مما نستطيع أن نتصوره الآن . لم تكن معاهدة فرساى ، على وجه الخصوص ، هى التى فصلت بين الأمة والأمة ، فإن القومية كانت قد ولدت قبل ذلك بزمن طويل . وعملية التحلل التى بلغت ذروتها ، بالنسبة لجيلنا ، فى تلك المعاهدة كانت قد بدأت فى عصر دانتى مباشرة . إن من أسباب «سهولة» دانتى ما يلى - غير أنه يتعين على ، أولا ، أن أتناول مسألة فرعية .

لابد لى من أن أشرح السبب فى أنى قلت إن دانتى «سهل القراءة» بدلا من أن أتحدث عن «عالميته» . لقد كان من الأيسر كثيرا أن أستخدم هذه الكلمة الأخيرة . ولكنى لا أريد أن يظن أنى أدعى لدانتى عالمية أنكرها على شكسبير أو موليير أو سوفوكليس . إن دانتى ليس أكثر «عالمية» من شكسبير ، رغم أنى أشعر أننا نستطيع الاقتراب من فهم دانتى أكثر مما يستطيع الأجنبى الاقتراب من فهم هؤلاء الشعراء الآخرين ، إن شكسبير ، أو حتى سوفوكليس ، أو حتى راسين وموليير ، إنما يتناولون مادة فيها من الإنسانية العالمية ما فى مادة دانتى ، غير أنه لم يكن لهم الخيار فى أن يعالجوها بغير طريقتهم الأكثر محلية . إن إيطالية دانتى ، كما قلت ، شديدة القرب ، من زاوية الشعور ، من لاتينية العصور الوسطى ، ومن بين فلاسفة العصور الوسطى الذين قرأهم دانتى ، والذين كان يقرؤهم المتعلمون فى عصره ، كان هناك - على سبيل المثال - القديس توما الإيطالى ، وخليفة القديس توما ألبرتوس الألمانى ، وأبيلار الفرنسى ، وهيو وريتشارد سان ڤيكتور الاسكتلنديان . ولمعرفة الوسيط الذى كان على دانتى أن يستخدمه ، قارن فاتحة الجحيم Inferno :

Ne l mezzo del cammin di nostra vita
mi ritrovai per una selva oscura
che la diritta via era smarrita.

فى منتصف رحلة حياتنا ،

ألفيت نفسى فى غابة مظلمة

وقد ضللت السراط المستقيم

بالأبيات التى يقدم بها دنكان إلى قلعة مكبث .

هذه القلعة ذات موقع جميل ، فالهواء .

المنعش الحلو ينساب
فى حواسنا الرهيفة
وضيف الصيف هذا ،
الخطاف الذى يسكن الهيكل ، يثبت
بحبه لمسكنه أن أنفاس السماء
تشرح الصدر هنا . فليس ثمة نتوء ، ولا إفريز ،
ولا شرفة ، ولا ركن مناسب ، إلا وتجد هذا الطائر
قد جعل منه فراشه المتأرجح ، ومهده الذى يربى فيه صغاره
حيث ينشأون ويسكنون ، وقد لاحظت
أن الهواء فيه رقيق

ولست أدعى على الإطلاق أننا نتذوق كل شيء فى دانتى ، أو حتى فى بيت واحد منه ، مما يستطيع الإيطالى المثقف أن يتذوقه . غير أنى أعتقد أن ما يضيع عند ترجمة شكسپير إلى الإيطالية أكبر مما يضيع عند ترجمة دانتى إلى الإنجليزية . إذ كيف يتسنى لأجنبى أن يجد فى لغته من الكلمات ما ينقل ذلك المزيج من الوضوح والبعد الذى نجده فى كثير من عبارات شكسپير ؟

لست أبحث فيما إذا كانت لغة دانتى أولغة شكسپير هى الأكثر تفوقا ، لأنى لا أستطيع أن أقبل مثل هذا السؤال : وإنما أنا لا أعدو أن اؤكد أن الاختلافات بينهما هى من نوع يجعل دانتى أيسر على الأجنبى . إن مزايا دانتى لا ترجع إلى أنه كان ذا عبقرية أعظم ، وإنما إلى الحقيقة الماثلة فى أنه كان يكتب فى فترة كانت أوربا فيها ما تزال ، إن قليلا أوكثيرا ، وحدة واحدة . وحتى لو كان تشوسر أو ڤيون معاصرين تماما لدانتى ، لظلا أبعد ، لغويا وجغرافيا ، من مركز أوربا عن دانتى .

غير أن بساطة دانتى لها سبب آخر مفصل . فهو لم يكن يفكر فقط بالطريقة التى كان كل رجل له ثقافته يفكر بها فى أوربا بأكملها حينذاك ، وإنما كان يستخدم منهجا شائعا ومفهوما على نحو شائع ، فى أوربا كلها . ولست أنوى ، فى هذه المقالة ، أن أدخل فى مسائل التفسيرات المتنازع عليها لألجورية دانتى . فالأمر المهم بالنسبة لغرضى هو الحقيقة الماثلة فى أن المنهج الأليجورى كان منهجا محددا ، لا يقتصر على إيطاليا ، والحقيقة - التى تلوح مفارقة فى الظاهر - والماثلة فى أن المنهج

الأليجورى يساعد على تحقيق البساطة والفهم . إننا نميل إلى أن نفكر فى الألجورية على أنها لغز كلمات متقطعة ممل . ونحن نميل إلى أن نربط بينها وبين القصائد البليدة (كقصيدة «قصة الوردة » على أحسن تقدير) ، ونميل – فى القصائد العظيمة – إلى أن نتجاهلها باعتبارها من نافلة القول . وما نغفله – فى حالة مثل حالة دانتى – هو تأثيرها الخاص الذى يجنح إلى جلاء الأسلوب .

ولست أوصى أحدا عند قراءة الأناشيد الأولى من «الجحيم» Inferno لأول مرة – بأن يشغل نفسه بكنه الفهد أو الأسد أو الذئبة . فالأفضل حقيقة ، فى مبدأ الأمر ، ألا يعرف المرء أو يأبه لما تعنيه . إن ما يجمل بنا أن ندرسه ليس معنى الصور بقدر ما هو عكس هذه العملية : أى العملية التى أدت برجل لديه فكرة إلى أن يعبر عنها على شكل صور . علينا أن ننظر فى نمط الذهن الذى كان يجنح – بحكم طبيعته وممارسته – إلى أن يعبر عن نفسه على شكل ألجورية . ولدى الشاعر المقتدر ، تعنى الأليجورية الصور البصرية الواضحة . والصور البصرية الواضحة تزداد حدة حين يكون لها معنى – لا حاجة بنا إلى أن نعرف ذلك المعنى ، ولكننا فى وعينا بالصورة ، ينبغى أن نكون على وعى بأن المعنى موجود هناك أيضا . إن الألجورية ليست غير منهج شعرى واحد ، ولكنها منهج ذو مزايا كبيرة جدا .

إن خيال دانتى خيال **بصرى** ، ولكنه خيال بصرى بمعنى مختلف عن ذلك الذى نصف به الرسام الحديث للطبيعة : فهو بصرى بمعنى أنه عاش فى عصر كان أهله مازالوا يرون رؤى . لقد كانت عادة سيكولوجية ، أنسينا لعبتها ، ولكنها لا تقل عن أى من عاداتنا . فنحن لا نملك سوى الأحلام ، وقد نسينا أن مشاهدة الرؤى – وهى عادة تنسب الآن إلى المنحرفين وغير المتعلمين – كانت ، فى يوم من الأيام ، نوعا من الأحلام أشد دلالة وتشويقا ونظاما . ونحن نعتبر أن من المسلم به أن أحلامنا تنبع من أسفل : وربما كانت نوعية أحلامنا تتأثر من جراء هذا الاعتقاد .

إن كل ما أطلبه من القارىء ، عند هذه المرحلة ، هو أن يخلى ذهنه – إن استطاع – من كل تحيز ضد الأليجورية ، وأن يسلم على الأقل بأنها لم تكن وسيلة لتمكين غير الملهمين من نظم الشعر ، وإنما كانت – فى الواقع – عادة عقلية يمكنها ، حين ترتفع إلى نقطة العبقرية ، أن تصنع شاعرا عظيما ، أو متصوفا أو قديسا عظيما . والألجورية هى التى تمكن القارىء ، الذى ليس دارسا إيطاليا مجيدا ، من أن يستمتع بدانتى . إن الكلام يختلف ، ولكن أعيننا واحدة . ولم تكن الألجورية عرفا إيطاليا محليا وإنما كانت منهجا أوربيا عالميا .

ودانتى إنما يحاول أن يجعلنا نرى ما رآه . ولذلك يستخدم لغة بالغة البساطة واستعارات بالغة القلة ، لأن الأليجورية والاستعارة لا يتواءمان معا . وثمة خاصة فريدة تتسم بها **مقارناته** ، يجمل بنا أن نلاحظها ، مارين بها مرورا سريعا .

ثمة مقارنة أو تشبيه معروف فى الأنشودة الخامسة عشرة العظيمة من «الجحيم» Infernoتلك التى أفردها ماثيو أرنولد ، مصيبا ، بالثناء العالى ، تعتبر مميزة للطريقة التى يستخدم بها دانتى هذه الأشكال من المجاز . إنه يتحدث عن الحشد فى الجحيم ، وقد راح يحدق إليه وإلى دليله فى الضوء المعتم:

si ver noi aguzzavan le ciglia,
come vecchio sartor fa nella cruna.

وأحدوا أبصارهم (عقدوا جبينهم) إلينا ،
كمائك عجوز يحدق فى إبرته .

إن الهدف الوحيد لمثل هذا النمط من التشبيه هو أن يجعلنا نرى على نحو أكثر تحدداً المشهد الذى وضعه دانتى أمامنا فى الأبيات السابقة .

تلوح كالنائمة ،
وكأنها تستعد للإيقاع بأنطونى آخر
فى شراك فتنتها القوية

إن الصورة التى يقدمها شكسبير أعقد بكثير من تلك التى يقدمها دانتى ، وأعقد مما تبدو عليه . إن لها ، من ناحية قواعد اللغة ، شكل نوع من التشبيه («وكأنها») ولكن عبارة «للإيقاع فى شراك» استعارة بطبيعة الحال . غير أنه على حين لايهدف تشبيه دانتى إلا إلى أن يجعلك ترى ، على نحو أكثر وضوحا ، الطريقة التى كان الناس يلوحون عليها ، وعلى حين أنه تفسيرى ، فإن مجاز شكسبير تمددى أكثر منه تعميقى وهدفه هو أنه يضيف إلى ما تراه (إما على خشبة المسرح أو فى خيالك) تذكرة بتلك الجاذبية التى كانت تتسم بها كليوباترا والتى شكلت تاريخها وتاريخ العالم ، وبأن تلك الجاذبية كانت من القوة إلى الحد الذي تسود معه حتى بعد الموت . وهذا المجاز أكثر مراوغة وأعصى على النقل دون معرفة وثيقة باللغة الانجليزية . وبين الرجال الذين يمكنهم أن يقوموا بابتكارات من هذا النوع ، لايكون ثمة معنى للسؤال عمن هو أعظم ، ومن هو أقل . غير أنه لما كانت قصيدة دانتى بأكملها استعارة واحدة واسعة – إن أحببت – فإنه لايكاد يوجد موضع للاستعارة فى تفاصيلها .

وثمة أسباب أدعى إلى أن نعرف قصيدة دانتى جيدا ، جزءا فجزءا فى مبدأ الأمر ، بل وأن نتوقف – على وجه الخصوص – عند تلك الأجزاء التى يحبها المرء أكثر من غيرها فى بداية الأمر ، وذلك لأننا لانستطيع أن نستخلص الدلالة الكاملة لأى جزء من أجزائها بدون أن نعرف القصيدة كلها . فنحن لا نستطيع أن نفهم النقش الذى يعلو بوابة الجحيم :

Giustizia mosse il mio alto Fattore,
Fecemi la divina Potestate.
La Somma Sapienza e il primo Amore.

«إن العدالة قد حركت صانعى العالى ،

وما صنعنى إنما هو القوة المقدسة ، والحكمة الفائقة ، والحب الأول» .

إلى أن نكون قد صعدنا أعلى السموات وعدنا منها . غير أننا نستطيع أن نفهم أول حكاية تستوقف أغلب القراء ، وهى حكاية پاولو وفرانشسكا ، بما يكفى لأن تحركنا ، كما يحركنا أى شعر آخر ، عند قراءتها لأول مرة . وتقدم لنا هذه الحكاية من طريق تشبيهين ، لهما نفس الطبيعة الشارحة للتشبيه الذى أوردته لتوى :

E come gli stornei ne portan l'ali
nel freddo tempo, a schiera a large e piena.
cosi quel fiato gli spiriti mali

وكما تحمل الزرازير أجنحتها ،

فى الفصل البارد ، فى سرب كبير ملىء .

E come il gru van cantando lor lai
facendo in aer di sé lunga riga;
cosi vid'io venir, traendu guai;
ombre portate dalla detta briga;

وإذ تمضى الكراكى فى إنشاد أغانيها ،

راسمة خطا طويلا فى الهواء ، كذلك رأيت الظلين الناديين مقبلين ، ينتحبان

وقد حملتهما الرياح الجاهدة .

فنحن نستطيع أن نرى ونشعر بموقف العاشقين الضالين ، رغم أننا لا نفهم بعد المعنى الذى يضفيه دانتى عليه . وحين نأخذ حكاية كهذه فى حد ذاتها فإننا نستطيع

أن نحصل منها على ما نحصل عليه من قراءة مسرحية كاملة لشكسبير . إننا لانستطيع أن نفهم شكسبير من قراءة واحدة له ومن المحقق أننا لانستطيع أن نفهمه من أى مسرحية واحدة له . فثمة علاقة بين مسرحيات شكسبير المختلفة ، حين نتناولها بترتيبها الزمنى وإنه لعمل يستغرق سنوات أن يجازف المرء حتى بتقديم تفسير فردى للنموذج المرتسم على البساط الشكسبيرى . ربما كان هذا النموذج أكبر من نظيره عند دانتى ، ولكنه أقل وضوحا ، فنحن نستطيع أن نقرأ بفهم تام هذه الأبيات :

Noi leggevamo un giorno per diletto
di lancillotto, come amor lo strinse,
soli eravamo e senza alcun sospetto.
per piu fiate gli occhi ci sospinse
quella lettura, e scolorocci il viso,
ma solo un punto fu quel che ci vinse.
Ouando leggemmo il disiato riso
esser baciato da cotanto amante
Questi, che mai da me non fia diviso
La bocca mi bacio tutto tremante:

«ذات يوم ، وعلى سبيل التسلية ،
كنا نقرأ عن لانسلوت ، وكيف أن الحب أرهقه ،
وكنا بمفردنا ، بعيدين عن كل ريبة .
وفى عدة مرات دفعت تلك القراءة أعيننا إلى أن تلتقى ، وغيرت من لون وجهينا ،
ولكن لحظة واحدة هى التى غلبتنا على أمرنا .

فعندما قرأنا كيف أن الابتسامة العاشقة قد قبلها مثل ذلك العاشق ، قبلنى ، ذلك الذى لن ينفصل عنى قط، فى فمى ،

وكله رجفة .

ونحن عندما نضع هذه الحكاية في موضعها من «**الكوميديا**» بأكملها ونرى كيف أن هذا العقاب متصل بكل ضروب العقوبات الأخرى ، وبضروب التطهر والثواب ، نستطيع أن نقدر على نحو أفضل السيكولوجية الحاذقة فى بيت فرانشسكا البسيط :

se fosse amico il re dell universo

لو أن ملك الكون كان لنا صديقا ..

أو هذا البيت :

Amor, che a nullo amato amar perdona

الحب الذى لايسمح بعذر لحب المحبوب ...

أو ، بالتأكيد ، البيت الذى سقته لتوى :

questi, che mai da non fia diviso

هو الذي لن ينفصل عني قط

وإذ نمضى عبر «**الجحيم**» **Inferno** ، عند قرأته لأول مرة ، نجد سلسلة متتابعة من الصور الوهمية ، وإن تكن واضحة ، من صور متسقة من حيث أن كلا منها يدعم أخراها ، ولمحات من أفراد صاروا لاينسون بفضل عبارة كاملة كتلك التى يقولها فاريناتا دجلى أوبرتى الفخور .

ed eis orgea col petto e colla fronte,
come avesse lo inferno in gran dispitto

نهض منتصبا بصدره ووجهه ،
وكأنه يضمر احتقارا عظيما للجحيم .

وكذلك حكايات معينة أطول ، تظل منفصلة فى الذاكرة . وأظن أن من بين تلك الحكايات التى تنطبع فى الذهن أكثر من غيرها ، عند قراءتها لأول مرة حكاية برونيتو لاتينى (الأنشودة الخامسة عشرة) ويوليسيز (الأنشودة السادسة والعشرون) وبرتراند دى بورن (الأنشودة الثامنة والعشرون) وادامو دى برسكيا (الأنشودة الثلاثون) وأوجولينو (الأنشودة الثالثة والثلاثون) .

ورغم أنى أظن أن من الخطأ أن نتخطى شيئا ، وأجد من الأفضل كثيرا أن ننتظر هذه الحكايات إلى أن نصل إليها فى أوانها المعلوم ، فإنه من المحقق أنها تظل فى ذاكرتى باعتبارها تلك الأجزاء التى كانت أول ما أقنعنى فى «**الجحيم**» **Inferno** وخاصة حكايتى برونيتو ويوليسيز ، التى لم يعدنى لها أى مقتطفات أو إلماعة . ومن الممكن أن نضع هاتين الحكايتين جنبا إلى جنب : لأن الأولى منهما هى بمثابة شهادة دانتى عن أستاذ للفنون محبوب ، والثانية هى إعادته بناء شخصية أسطورية من الملاحم القديمة ، ومع ذلك فإن لكلتيهما خاصة **المفاجأة** التى أعلن پو أنها أساسية للشعر . وليس هناك ما يمثل هذه المفاجأة ، فى أعلى درجاتها ، خيرا من الأبيات

الختامية التى يستبعد دانتى بها الأستاذ الملعون الذى يحبه ويحترمه .

Poi si rivolse, e parve di coloro
Che corrono a Verona il drappo verde
per la campagna, a parve di costoro
quegli che vince e non colui che perde.

ثم ولانا ظهره ، ولاح كواحد من أولئك الذين يتسابقون على قطعة القماش الخضراء (العلم) فى فيرونا ،

عبر الحقل المفتوح ، ومن بينهم ، لاح كالفائز وليس كالخاسر .

ولا يحتاج المرء إلى أن يعرف شيئا عن السباق على لفافة القماش الأخضر كى تصيبه هذه الأبيات . وفى جعل برونيتو ، الساقط كل هذا السقوط «يجرى كالفائز» نجد إضفاء لصفة على العقاب ، من نوع لا ينتمى إلا لأعظم أنماط الشعر . وهكذا نجد أن يوليسيز ، غير مرئى فى موجة اللهب ذات القرون :

Lo maggior corno della fiamma antica
comincio a crollarsi mormorando
pur come quella cui vento affatica
Indi la cima qua e la menando
come fosse la lingua che parlasse
gitto voce di fuori e disse Quando
mi diparti de Circe, che sottrasse
me piu d'un anno la presso a Gaeta..."

«وشرع القرن الأكبر للهب القديم يهتز ، متمتما ، كلهيب يجاهد فى مهب الرياح . وإذ راح يتحرك جيئة وذهوبا ، فإن قمته – وكأنها اللسان الذى يتكلم – أطلقت صوتا وقالت : « تركت سيرسى ، التى استبقتنى

أكثر من عام هناك ، قرب جيتا ... »

إنما هو مخلوق من صنع الخيال الشعرى الصرف ، يمكن إدراكه منفصلا عن مكانه وزمانه وتصميم القصيدة . وقد تستوقفنا حكاية يوليسيز ، فى مبدأ الأمر ، باعتبارها نوعا من الاستطراد ، وخروجا عن الموضوع ، وتهاونا من جانب دانتى ، إذ يتخفف من قيود خطته المسيحية . غيرأننا عندما نعرف القصيدة كاملة ، نتبين مدى

المكر والاقناع اللذين أحال بهما دانتى إلى شخصيات حقيقية معاصريه وأصدقاءه وأعداءه وشخصيات عصره الحديثة وشخصيات أسطورية أو مأخوذة من الكتاب المقدس ، وشخصيات من القصص القديم . لقد وجه إليه اللوم أو سخر منه لأنه أرضى ضغائنه الشخصية بوضعه رجالا كان يعرفهم ويكرههم في الجحيم : غيرأن هؤلاء الرجال ، مثل يوليسيز ، يتحولون إلى شيء آخر فى مجموع القصيدة ، لأن الواقعى وغير الواقعى إنما يمثلان أنماطا من الخطيئة والمعاناة والخطأ والجدارة ، ويغدون جميعا على نفس الدرجة من الواقعية ، ومعاصرين . وإخال أن حكاية يوليسيز ، على وجه الخصوص «ممتعة عند القراءة» بفضل سردها القصصى المباشر المستمر ، ولأنه بالنسبة للقارىء الانجليزى فإن مقارنتها بقصيدة تنسون – وهى قصيدة كاملة ، حتى هذا الحد – من شأنها أن تعلمه الكثير . وجديربنا أن نلاحظ درجة **التبسيط** الأكبر كثيرا فى صورة دانتى من تلك القصة . إن تنسون – شأنه فى ذلك شأن أغلب الشعراء ، بل شأن أغلب من نصفهم بأنهم شعراء عظماء – يحدث تأثيره من طريق قدر معين من القسر ، وهكذا فإن بيته عن البحر الذى

يتأوه بعدة أصوات

إنما هو نموذج حى للفرجيلية – التنسونية ، ولكنه أشد شاعرية ، حين يقارن بدانتى ، من أن يبلغ مرتبة أعلى أنواع الشعر. (وشكسبير وحده هو الذى يستطيع أن يكون على هذه الدرجة من «الشاعرية» بدون أى إشعارلنا بأنه يحمل أبياته أكثر مما تطيق ، أو يشتت انتباهنا عن النقطة الأساسية :

ضعوا سيوفكم اللامعة فى أغمادهما ، وإلا أصدأها الطل .

ويمر يوليسيز ورفاقه على ظهر السفنية بأعمدة هرقل ، ذلك «الممر الضيق».

ov Ercole sengo li suoi riguardi
accio che I'uom pis oltre non si metta.

«حيث وضع هرقل علاماته ، حتى لا يتعداها بشر»

'O frati' dissi, 'che per cento milia
PERIGLI siete guinti all occidente
a questa tanto pi cciola vigilia
de vostri sensi, ch e del rimanente
non vogliate negar l'esperienza
di retro al sol, del mondo senza gente
Considerate la vostra semenza

fatti non foste a viver come bruti
ma per seguir virtute e conoscenza

«قلت : أيها الأخوة : يا من وصلتم إلى الغرب عبر مائة ألف خطر ،

لا تحرموا يقظة حواسكم البالغة القصر فى الفترة الباقية (قيد الحياة) من تجربة العالم الذى يخلو من البشر ، ويقع وراء الشمس .

وانظروا إلى طبيعتكم ، فأنتم لم تصنعوا بحيث تعيشون كالدواب ،

وإنما لتسعوا وراء الفضيلة والمعرفة» .

ويستمرون فى رحلتهم إلى أن نجد فجأة :

n'apparve una montagna bruna
par la distanza, e parvemi alta tanto
quanto veduta non n'aveva alcuna.
Noi ci allegrammo, e tosto torno in pianto
ché dalla nuova terra un turbo nacque.
e percosse del legno il primo canto
Tre volte il fe'girar con tutte l'acque
alla quarta levar la poppa in suso,
e la prora ire in giu, com altrui piacque
infin che il mar fu sopra noi richiuso

«وظهر جبل بنى على مبعدة ولاح لى أنه أعلى جبل رأيته فى حياتى فابتهجنا ولكن فرحتنا سرعان ما استحالت إلى بكاء ؛ لأن عاصفة هبت من الأرض الجديدة ، وأدركت رأس سفينتنا . فدارت ثلاثا بين المياه ، وفى المرة الرابعة انشق عجز السفننة ، وكسرها عند الرأس ، على النحو الذى يروق شخصا آخر ،

إلى أن انطبق البحر علينا» .

إن قصة يوليسيز ، كما يرويها دانتى ، تلوح أشبه بقصة مغامرات مباشرة ، وقصة أحسن سردها من النوع الذى يرويه رجال البحر . أما يوليسز تنسون فإنه ، فى المحل الأول ، شاعر شديد الوعى بذاته . إن قصيدة تنسون مسطحة وليس لها سوى بعدين ، وليس فيها أكثر مما يستطيع الإنجليزى العادى الذى يقدر على الشعور بالجمال اللفظى أن يراه ونحن لا نحتاج ، فى مبدأ الأمر ، إلى أن نعرف أى جبل كان

ذلك الجبل ، أو ما الذى تعنيه كلمات «على النحو الذى يروق شخصا آخر» ، كيما نشعر أن لمعنى دانتى أعماقا أبعد .

ومرة أخرى يجمل بنا أن نوضح كم كان دانتى مصيبا عندما قدم ، بين شخصياته التاريخية ، شخصية واحدة على الأقل ما كان ليمكن أن تكون ، حتى فى نظره ، أكثر من شخصية خيالية . ذلك أن «الجحيم» Inferno تخلو من أى أثر للصغار أو التعسف فى اختيار دانتى لمن حاقت عليهم اللعنة . وهى تذكرنا بأن الجحيم ليس مكانا ، وإنما هو حالة ، وأن الإنسان يخبر اللعنة أو البركة مع مخلوقات خياله ، مثلما يخبرهما مع البشر الذين عاشوا فعلا ، وأن الجحيم – وإن يكن حالة – لا سبيل إلى التفكير فيه وربما لا يمكن تجربته إلا من طريق إسقاط صور حسية – وأنه ربما يكون لبعث الجسد معنى أعمق مما نفهمه من هذه العبارة . ولكن هذه الأفكار لا تواتى المرء إلا بعد عدة قراءات (للقصيدة) وهى ليست لازمة للاستمتاع الشعرى بها أول مرة .

إن خبرة القصيدة إنما هى خبرة لحظة زمنية وخبرة عمر كامل فى آن واحد . وهى تشبه كثيرا خبراتنا الأشد حدة مع سائر البشر . فهناك لحظة أولى أو باكرة هى لحظة فريدة : لحظة صدمة ومفاجأة ، بل ورعب : أنا الرب إلهك (Ego dominus tuus) ، لحظة لا يمكن أن تنسى ، ولكنها لا تتكرر كاملة قط ، وهى مع ذلك خليقة بأن تجدب من المغزى إذا هى لم تعش فى كل من الخبرة أكبر منها : وتبقى داخل إحساس أعمق وأهدأ . إن المرء يجاوز أغلب القصائد ويتخطاها كما يجاوز أغلب العواطف الإنسانية ويتخطاها : أما قصيدة دانتى فهى واحدة من تلك القصائد التى حسب المرء أن يأمل فى أن ينضج إلى الحد الذى يؤهله لأن يتمشى معها ، عند نهاية عمره .

ومن المحتمل أن تكون الأنشودة الأخيرة (الرابعة والثلاثون) هى أصعب الأناشيد جميعا عند القراءة الأولى . وقد تلوح صورة الشيطان سخرية ، خاصة إذا كنا قد وضعنا فى أذهاننا بطل ميلتون البيرونى المتموج الخصلات ، فهو أقرب إلى أن يكون أحد الشياطين المرسومين على الصور الجصية فى سينا . ومن المحقق أن روح الشر لا يمكن حصرها فى صورة واحدة ومكان واحد بأكثر مما يمكن حصر الروح القدس . وإنى لأعترف بأنى أجنح إلى أن أتلقى من دانتى انطباعا بشيطان يعانى كالأرواح الإنسانية التى حاقت عليها اللعنة ، على حين أشعر بأن **نوع** المعاناة التى تخبرها روح الشر ينبغى أن تصور على نحو مختلف تماما . وكل ما أستطيع أن أقوله هو أن دانتى قد استخلص أحسن ما يمكن استخلاصه من وظيفة رديئة . وهو عندما يضع بروتس ، بروتس النبيل ،

وكاسيوس إلى جانب يهوذا الا سخريوطى ، سيزعج أيضا - فى مبدأ الأمر - القارىء الإنجليزى الذى لابد أن يكون بروتس وكاسيوس فى نظره هما بروتس وكاسيوس اللذين صورهما شكسپير : غير أنه إذا كان تبريرى ليوليسيز سليما ، فسيكون وجود بروتس وكاسيوس هنا سليما هو الآخر . ولئن نفر أحد من الأنشودة الأخيرة فى «الجحيم» Inferno فإن كل ما أستطيع أن أطلبه منه هو أن ينتظر إلى أن يقرأ ويعيش سنوات مع الأنشودة الأخيرة فى «الفردوس» Paradi-so التى هى ، فى رأيى ، أعلى نقطة وصل إليها الشعر طوال تاريخه أو يمكنه أن يصل إليها فى يوم من الأيام ، والتى يعوض دانتى فيها بوفرة أى عيب فى الأنشودة الرابعة والثلاثين من «الجحيم» Inferno غير أنه ربما كان من الأفضل ، عند قراءتنا لـ «الجحيم» Inferno لأول مرة ، أن نحذف الأنشودة الأخيرة ، ونعود إلى بداية الأنشودة الثالثة :

Per me si va nella citta, dolente,
Per me si va nell eterno dolore,
per me si va tra la perduta gente.
Giustizia mosse il mio alto Fattore,
fecemi la divina Potestate,
Ia somma Sapienza e il primo Amore.

«إن العدالة قد حركت صانعى العالى ، وما صنعنى إنما هو القوة المقدسة ، والحكمة الفائقة ، والحب الأول» .

المطهر PURGATORIO والفردوس PARADISO

فى علم أو فن كتابة الشعر تعلم المرء من «**الجحيم**» **Inferno** أن أعظم الشعر يمكن أن يكتب بأكبر قدر من القصد فى الكلمات ، وبأكبر قدر من التقشف فى استخدام الاستعارة والتشبيه ، والجمال اللفظى والرشاقة . وعندما أؤكد أننا نستطيع أن نتعلم من دانتى أكثر مما نستطيع أن نتعلم من أى شاعر إنجليزى طريقة كتابة الشعر فإنى لا أعني بذلك على الإطلاق أن طريقة دانتى هى الطريقة الوحيدة الصحيحة أو أن دانتى بناء على ذلك **أعظم** من شكسبير أو من أى شاعر إنجليزى آخر . وأضع معناى فى كلمات أخرى فأقول : إن دانتى يمكن أن يكون أقل **ضررا** من شكسبير لأى شخص يحاول أن يتعلم أن يكتب الشعر . فأغلب الشعراء الإنجليز العظماء **لايقلدون** على نحو لم يكن متوافرا فى دانتى . وإذا أنت حاولت أن تحاكى شكسبير فمن المحقق أنك ستخرج بسلسلة من التشويهات المتكلفة ، المتعملة والغليظة ، للغة . ذلك أن لغة كل شاعر إنجليزى عظيم إنما هى لغة خاصة به . أما لغة دانتى فهى تمثل بلوغ لغة عامة مرحلة الكمال . وهى ، بمعنى من المعانى ، أقل تحليقا من لغة دريدن أو پوپ . وإذا أنت تابعت دانتى دون أن تكون لديك الموهبة ، فستكون - على أسوأ تقدير - عاجزا عن التحليق ورتيبا . أما إذا تابعت شكسپير أو پوپ دون أن تكون لديك الموهبة فستجعل من نفسك أحمق غاية الحمق .

غير أنه إذا كان المرء قد تعلم هذا من « الجحيم»Inferno فإن ثمة أشياء أخرى نتعلمها من القسمين الآخرين التاليين من تلك القصيدة . فمن « المطهر» Purgatorio يتعلم المرء أن التقرير الفلسفى المباشر يمكن أن يكون شعرا عظيما ومن « الفردوس» Paradiso يتعلم أن **حالات من الغبطة** ، موغلة فى الرهافة والبعد ، يمكن أن تكون مادة للشعر العظيم . وتدريجيا ننتهى إلى الإقرار بأن شكسبير يفهم مدى الحياة الإنسانية وتنوعها أكثر مما يفعل دانتى ، على حين أن دانتى يفهم درجات أعمق من الانحطاط ودرجات أعلى من السمو . ونحن نصل إلى حكمة أبعد مدى عندما نتبين بوضوح أن هذا يومىء إلى أن الرجلين متساويان .

ومن ناحية أخرى فإن «المطهر» **Purgatorio** و «الفردوس» **Paradiso** ينتميان ، من زاوية الفهم ، إلى مجموعة أخرى واحدة . ومن الواضح أنه أيسر على المرء أن

يتقبل اللعنة ، كمادة للشعر ، من أن يتقبل التطهر أو الغبطة ، لأن اللعنة أقرب إلى فهم الذهن الحديث من هذين الأمرين . وإني لأصر على أنه ليس يمكن فهم معنى « **الجحيم»** **Inferno** فهما كاملا بدون تذوق الجزئين اللذين يليانه، وإن كان ذا معنى كافٍ لذاته وفي حد ذاته عند القراءات القليلة الأولى . ومن المحقق أن «**المطهر» Purgatorio** هو – فيما أظن – أصعب الأجزاء الثلاثة . إذ أنه لا يمكن الاستمتاع به في حد ذاته مثلما يمكن الاستمتاع بـ « **الجحيم» Inferno** ولا يمكن الاستمتاع به كمجرد بقية لـ « **الجحيم» Inferno** وإنما هو يتطلب تذوقا لـ «الفردوس» Paradiso أيضا ، مما يعني أن القراءة الأولى له معنتة وغير مجزية . فـ «**المطهر» Purgatorio** لا يبدأ في جلاء جماله لنا إلا بعد أن نكون قد قرأنا العمل بأكمله حتى نهاية «الفردوس» Paradiso ، ثم أعدنا قراءة «الجحيم» Inferno وذلك لأن اللعنة ، بل والغبطة ، أشد إثارة للمشاعر من التطهير .

وفي مقابل ذلك نجد في «**المطهر» Purgatorio** بضع حكايات من شأنها – إذا جازلي أن أستخدم هذا التعبير – أن «ترفعنا» من « **الجحيم» Inferno** (باعتبار ذلك مقابلا للحكايات التي تهبط بنا إليه) ، أكثر من غيرها . ولا يجمل بنا أن نتوقف كيما نوجه أنفسنا إلى الفلك الجديد لجبل المطهر . وإنما يجب علينا أن نتوقف أولا مع ظلال كاسيلا وما نفرد المذبوحين ، وكذلك على وجه الخصوص بونكونت ولا بيا ، أولئك الذين أنقذت أرواحهم من الجحيم في آخر لحظة .

Io fui di montefeltro, io son Buonconte
Giovanna o altri non ha di me cura
per ch' io votra costor con bassa fronte'
Ed io alui, Qual forza o qual ventura
ti travi' o si fuor di Campaldino
che non si seppe mai tua sepoltura?
Oh rispos, egli, a pie del casentino
traversa un acqua che he nome I' Archiano
Che sopra I Ermo nasce in Apennino,
Dove il vocabol suo diventa vano
arriva io forato nella gola,
fuggendo a piede e sanguinando il piano
Quivi perdei la vista a la parola

nel nome di Maria finii e quivi,
Caddi, e rimase la mia carne sola

كنت من منتيفلترو ، أنا بونكونت

لا جيوفانا ولا أى شخص آخر يعنى بى ومن ثم فإننى أمضى مع هؤلاء ، خافض الجبين ،

قلت له : أى قوة أو مصادفة تلك التى ابتعدت بك كل هذا البعد عن كامبالدينو ،

حتى ظل مكان رفاتك مجهولا على الدوام ؟

فقال : أواه ، عند قدمى كاسفتينو

يعبر جدول يدعى أرشيانو ، ويرتفع بين جبال الابنين ، فوق الصومعة . وإلى هناك ، حيث ضاع الإسم ، جئت مطعون الحلق ، هاربا على قدمى ، والدم يتقطر منى على السهل . وهناك فارقنى بصرى ، وأنهيت كلامى بأن (صحت) باسم مريم وهناك سقطت وبقى لحمى وحده»

وعندما ينتهى بونكونت من قصته ، تتحدث الروح الثالثة قائلة :

Deh, quando tu sarai tornato al mondo.
e riposate della lunga via,
Seguito il terzo spirito al secondo
ricorditi di me che son la pia;
Siena mi fe, disfecemi Maremma,
salsi colui che innanellata, pria
disposando, m'avea con la sua gemma,

«أضرع إليك ، حين تعود إلى الدنيا ،

وتستريح من رحلتك الطويلة ،

هكذا تابعت الروح الثالثة الحديث بعد الروح الثانية .

«تذكرنى أنا بيا

لقد ولدتنى سينا ، وأهلكتنى ماريما :

يعلم هذا الذي ، بعد الخطبة ، تزوجنى بخاتمه .

وثانى حكاية تؤثر فى القارىء القادم لتوه من «الجحيم» **Inferno** هى اللقاء مع الشاعر سورديلو (الأنشودة السادسة) ، الروح التى لاحت .

altera e disdegnosa
e nel mover degli occhi enesta e tarda,

متكبرا ومزدريا ،

شامخا وبطيئا ، فى حركة عينيه

E il dolce duca incominicava
'Mantova' ... e I ombra, tutta in se romita,
surse ver la Ii del loco ove pria stava
dicendo : O Mantovauo io son Sordello
della tua terra' E l'un laltra abbracciara

«وشرع الدليل الرفيق (فرجيل) يقول :

«مانتتو» .. فوثب إليه الظل ، وقد استخفه الطرب فجأة ، من المكان الذى كان يقف فيه فى مبدأ الأمر ، وقال : إيه أيتها المانتوى ، أنا سورد يلو

من أرضك .. وعانق كل منها صاحبه» .

وهذا اللقاء مع سورديلو a guisa di leon quando si posa كمثل أسد مضطجع ، ليس أكثر تحريكا للمشاعر من اللقاء مع الشاعر ستاتيوس فى الأنشودة الواحدة والعشرين ، فستاتيوس ، حين يتعرف على أستاذه ڤرجيل ، ينحنى ليمسك بقدميه ، ولكن ڤرجيل يرد عليه قائلا - إنها الروح الضالة تتحدث إلى الروح التى أنقذت :

Frate
non far, che tu se ombra, ed ombra veda
Ed di surgendo Or puoi la quanti tate
comprender dell amor ch' a te m scalda, quando dismento nostra vanitate,
trattando l'ombre come cosa sald:

«أيها الأخ !

لا تفعل ، فأنت لست سوى ظل ،

وما تـراه ليس إلا ظـلا وعند ذلك قال الآخر وهو ينهض : «الآن تستطيع أن تدرك مقدار الحب الذى يملأ قلبى لك ،

حتى أنى أنسى فراغنا ، وأعامل الظلال كما لو كانت شيئا صلبا» .

وإن آخر «حكاية» يمكن مقارنتها بحكايات «الجحيم» **Inferno** هى اللقاء مع أسلاف دانتى ، جويدو وجوينيتشيلى وأرنو دانيل (الأنشودة السادسة والعشرون) ، وفى هذه الأنشودة نجد أن الشهوانيين يتطهرون فى اللهيب . ومع ذلك نرى بوضوح كم يختلف لهب المطهر عن لهب الجحيم ، ففى الجحيم ينبع العذاب من عين طبيعة الملعونين أنفسهم ، ويعبر عن جوهرهم . إنهم يتلوون فى عذاب طبيعتهم الخاصة المنحرفة دائما . أما فى المطهر فإن عذاب اللهيب يتقبله التائهون عن عمد وعن وعى . وعندما يدنو دانتى ومعه ڤرجيل من هذه الأرواح الموجودة فى لهيب المطهر ، تحتشد الأرواح حوله .

Poi verso me, quanto potevan farsi
certi si feron, sempre con riguardo
di non uscir dove non fossero arsi.

ثم اتجه بعضهم نحوى ، أطول مسافة يستطيعونها ، ولكن دون أن يغفلوا عن ألا يقتربوا إلى الحد الذى يبعدهم عن النار» .

إن الأرواح الموجودة فى المطهر تعانى لأنها **ترغب** فى أن **تعانى** من أجل التطهر . ولنلاحظ أنها تعانى على نحو أشد فاعلية وحدة باعتبارها أرواحا تتأهب للبركة ، من معاناة ڤرجيل فى الليمبو الأبدى . ففى معاناتها ثمة أمل ، أما خدر فرجيل فليس فيه أمل . وهذا هو الفرق بينهما ، وتنتهى القصيدة بأبيات أرنودانيل الفائقة ، بلسانه البروڤنسالى :

Ieu sui Arnaut, que plor e vau cantan
Comsiros vei la passada folor,
e vei jausen lo jorn, Qu' esper, denan.
Ara vos prec, per auella vals que vos
guida al som de l' escalina,
sovegna vos a temps de ma dolor
poi s ascose nel foco che gli affina.

« أنا أرنو ، الذى يبكى ويمضى فى الغناء .

إنى أرى ، فى فكرى ، كل حماقة الماضى .

وأرى ، فرحا ، اليوم الذى آمل فيه ، يمتد أمامى .

ومن ثم فإنى الآن أضرع إليك ، باسم تلك الفضيلة التى تقودك إلى أعلى درجات السلم ، أن تتذكر ، حين يأزف الوقت ، ألمى

ثم غاص راجعا إلى تلك النار التى تطهرهم» .

فهذه الحكايات العالية هى التى ينبغى على القارىء ، وقد ولج «**الجحيم**» **Infer-no** ، أن يبدأ بالتعلق بها ، إلى أن يبلغ شاطىء نهر النسيان ، وماتيلدا وأول مرأى لبياتريس . وفى الأناشيد الأخيرة (٢٩-٣٣) من «المطهر» Purgatorio نجد أنفسنا وقد بلغنا عالم «الفردوس» Paradiso فعلا .

غير أنه بين هذه الحكايات توجد قصة صعود الجبل ، مع لقاءات ، ورؤى ، وشروح فلسفية كلها هام ، وكلها صعب على القارىء الذى لم يتلق ثقافة فى هذه الموضوعات ومن ثم فإنه يجدها أقل إثارة من عالم الوهم المستمر فى «الجحيم» Inferno . لقد كانت الألجورية فى «**الجحيم**» **Inferno** سهلة الابتلاع أو الإغفال ، لأنه كان بوسعنا – إن جاز لى أن استخدم هذا التعبير – أن نمسك بطرفها العينى ، وتحققها على شكل صور . غير أننا عندما نصعد من الجحيم إلى النعيم نغدو مطالبين ، أكثر فأكثر ، بأن ندرك كل شىء ، من الفكرة إلى الصورة .

وهنا لابد لى من أن أخرج عن موضوعى ، قبل أن أتناول قطعة فلسفية ، بوجه خاص ، من «**المطهر**» **Purgatorio** ، لأتحدث عن طبيعة الاعتقاد . وكل ما أرغب فيه هو أن أومىء إلى بعض نتائج تجريبية معينة توصلت إليها – وقد يكون لها تأثير فى قراءتنا لـ «المطهر» Purgatorio .

إن دين **دانتى** للقديس **توما الاكوينى** ، كدينه (الأقل كثيرا) **لفرجيل** ، لمما يمكن بسهولة المبالغة فى تقدير مداه ، لأنه لا ينبغى علينا أن ننسى أن دانتى قرأ واستخدم فلاسفة عظماء آخرين من فلاسفة العصور الوسطى . ومع ذلك فإن مسألة ما أخذه دانتى عن الأكوينى ، وما أخذه عن المصادر الأخرى ، إنما هى مسألة قد عالجها كتاب آخرون ، ولاصلة لها بمقالتى الحالية . غير أن قضية ما كان **دانتى** «يؤمن به» مسألة متصلة بالموضوع دائما . إنها ما كانت لتهم لو كان العالم ينقسم إلى أشخاص يمكنهم أن يتناولوا الشعر ببساطة ، على ما هو عليه ، وأشخاص لا يمكنهم أن يتناولوه أساسا – لأنه لو كان الأمر كذلك لما كان هناك ما يدعو إلى الحديث عن هذه القضية مع الأولين ، ولا جدوى من الحديث عنها مع الآخرين . غير أن أغلبنا مفتقرون إلى الخلوص من الشوائب ، ومعرضون لأن يخلطوا بين الأمور ، ومن ثم كان تبرير كتابة الكتب عن

الكتب ، على أمل توضيح الأمور .

إن النقطة التي أريد أن أبرزها هي أنك لا تستطيع أن **تتجاهل** معتقدات دانتي الفلسفية واللاهوتية ، أو أن تتخطى القطع التي تعبر عنها على أوضح نحو . ولكنك - من الناحية الأخرى - لست مطالبا بأن تؤمن بها أنت نفسك . من الخطأ أن تعلن أن ثمة أجزاء من **«الكوميديا الإلهية»** لا تشوق غير الكاثوليكيين أو أهل العصور الوسطى . ذلك أن ثمة اختلافا (لا أعدو هنا أن أؤكده) بين **الاعتقاد** الفلسفي **والموافقة** الشعرية . ولست على يقين من أنه لا يوجد ما يعادل هذا الاختلاف في الضخامة بين الاعتقاد الفلسفي والاعتقاد العلمي ، ولكن هذا الاختلاف لم يبدأ في الظهور إلا الآن ، ومن المحقق أنه لم يكن واضحا في القرن الثالث عشر . ينبغي عليك ، عند قراءتك دانتي ، أن تلج عالم كاثوليكية القرن الثالث عشر ، وهو عالم مختلف عن عالم الكاثوليكية الحديثة ، كما أن عالمه الفيزيائي مختلف عن عالم الفيزياء الحديثة . وأنت لست مطالبا بأن تؤمن بما كان دانتي يؤمن به ، لأن إيمانك هذا لن يزيدك فهما وتذوقا له مثقال ذرة ، ولكنك مطالب بأن تفهم ما كان يؤمن به أكثر وأكثر . وإذا أنت كنت قادرا على أن تقرأ الشعر من حيث هو شعر ، فسـ «تؤمن» بلاهوت دانتي ، تماما مثلما تؤمن بأن رحلته كانت حقيقة مادية : أي أنك ستعلق كلا من الاعتقاد والانكار . ولن أنكر أنه قد يكون أيسر ، من الناحية العملية ، على الكاثوليكي أن يدرك المعنى في عدة قطع ، مما هو الشأن مع اللاأدري العادي ولكن هذا ليس راجعا إلى أن الكاثوليكي يؤمن ، وإنما إلى أنه تثقف في هذا الصدد ، إنها مسألة معرفة وجهل ، لا اعتقاد أوشك ، والنقطة الأساسية هي أن قصيدة دانتي كل ، وأنه ينبغي عليك ، في نهاية الأمر ، أن تفهم كل جزء منها ، لكي تفهم أي جزء .

أضف إلى ذلك أننا نستطيع أن نفرق بين ما كان دانتي يؤمن به كشاعر وما كان يؤمن به كإنسان . ومن الناحية العملية فإنه ليس من المحتمل أن يتمكن حتى شاعر عظيم كدانتي من أن ينشيء «الكوميديا» على أساس من الفهم وحده ، وبدون عقيدة . غير أن عقيدته الخاصة تغدو شيئا مختلفا حين تغدو شعرا . وإنه لمن الشائق أن نجازف بالقول بأن هذا يصدق على دانتي أكثر مما يصدق على أي شاعر فلسفي آخر . ففي حالة جوته ، على سبيل المثال ، كثيرا ما أشعر على نحو حاد بأن «هذا هو ما كان جوته الرجل يؤمن به ، وذلك بدلا من أن أقتصر على ولوج العالم الذي خلقه جوته ، وكذلك الشأن مع لوكريتيوس ، غير أنه أقل من ذلك وضوحا في حالة الباجافادجيتا التي أعدها ثاني قصيدة فلسفية تلي في العظمة «الكوميديا الإلهية» على قدر خبرتي . وتلك هي ميزة نسق تقليدي متسق من العقيدة والأخلاق كالكاثوليكية : إنها تقف

منفصلة – من أجل فهمها والموافقة عليها حتى دون إيمان بها – عن الفرد الذى يجهر بها . أما جوته فيثير فى دائما شعورا قويا بعدم الإيمان بما يؤمن به : وهو ما لا يفعله دانتى . وأعتقد أن هذا راجع إلى أن دانتى هو الشاعر الأخلص ، لا إلى أنى أشد تعاطفا مع دانتى الرجل منى مع جوته الرجل .

إلا أنه لا يجمل بنا أن نتناول دانتى على أنه الأكوينى ، ولا أن نتناول الأكوينى على أنه دانتى . فهذا خليق بأن يكون خطأ محزنا فى علم النفس . إن اتجاه الاعتقاد لرجل يقرأ «الخلاصة» Summa ينبغى أن يكون مختلفا عن اتجاه الاعتقاد لرجل يقرأ دانتى ، حتى إذا كان الذى يقرأهما شخصا واحدا ، وكان هذا الشخص كاثوليكيا .

ليس من الضرورى أن تكون قد قرأت «الخلاصة» «**Summa**» (وهو ما يعنى عامة ، من الناحية الفعلية ، قراءة كتيب عنها) كيما تفهم دانتى . غير أنه من الضرورى أن تقرأ القطع الفلسفية فى دانتى بتواضع الشخص الذى يزور عالما جديدا ويعترف بأن (فهم) كل جزء فيه ضرورى (لفهم) الكل . إن الشيء الضرورى لفهم شعر «المطهر» **Purgatorio** ليس هو التصديق ، وإنما تعليق التصديق . فالجهد المطلوب من أى قارىء حديث لكى يقبل منهج دانتى الأليجورى لا يقل ضخامة عن الجهد المطلوب من اللاأدرى لكى يقبل لاهوته .

وعندما أتحدث عن الفهم لا أعنى بذلك مجرد المعرفة بالكتب أو الكلمات ولا أعنى الاعتقاد : وإنما أعنى حالة ذهنية ، يرى المرء فيها معتقدات معينة ، كترتيب الخطايا المهلكة ، حيث الخيانة والكبرياء أخطر من الشهوة ، وحيث اليأس هو أخطر الخطايا جميعا ، على أنها معتقدات **ممكنة** ، بحيث نؤجل حكمنا عليها تماما .

ونحن فى الأنشودة السادسة عشرة من «المطهر» Purgatorio نلتقى بماركو لومباردو الذى يتحدث ببعض التفصيل عن حرية الإرادة وعن النفس :

Esce di mano a lui, che la vagheggia
prima ché sia, a guisa di fanciulla
che piangendo e ridend pargoleggiap,
I,anima sem plicetta, che sa nulla,
salvo che, mossa da lieto fattore.
volentier torna a cio che la trastulla.
Di piaciol bene in pria sente sapore,
quivi s'inganna, e retro ad esso corre,

se guida o fren non torce suo amore,
Onde convane legge per fren porre,
convenne rege averl, che discernesse
della verea cittade alnen la torre.

من بين يديه – ذلك الذى يحبها قبل أن تكون – تخرج كمثل طفل صغير يلعب ، باكيا وضاحكا ، الروح البسيطة التى لاتعرف شيئا خلا أنها ، إذ تجيء من بين يدى خالق فرح ، تتحول عن طيب خاطر إلى كل ما يدخل عليها البهجة . فهى فى مبدأ الأمر ، تتذوق نكهة المسرات البسيطة ثم يغرر بها فتسعى وراءها ، إن لم يمنعها مرشد أو رادع . ومن هنا كانت الحاجة إلى قوانين تكون رادعا ، وكانت الحاجة إلى حاكم يرى ، على الأقل ، عن بعد ، برج المدينة الحقة» .

وفيما بعد (الأنشودة السابعة عشرة) نجد أن ڤرجيل نفسه هو الذى يلقن دانتى طبيعة الحب :

'Ne creator né creatura mai.'
Cominnio ei. figliuol, fu senza amore.
o naturale o d'amimo: e tu il sai
Lo natural é sempre senza errore.
ma l'altro puote errar per malo obbietto.
o per poco o per troppo di vigore.
Mentre ch'egli e'ne'primo ben diretto.
e ne' secondi se stesso misura.
esser non puo cagion di mai diletto
ma, quando ai mal sa torce, o con piu cura
o con men che non dee corre nel bene. contra il fattore adopra sua fatura
Quinci comprender puoi ch'esser conviene amor sementa in voi d'ogni virtute.
a dogni operazion che merta pene.

«وشرع يقول» : إنه لا الخالق ولا المخلوق ، يا بنى ، قد خلا قط من الحب ، طبيعيا أو عقلانيا ، وأنت تعلم ذلك .

إن الحب الطبيعى يخلو دوما من الخطأ ، ولكن الآخر قد يخطىء ، بأن يخطىء هدفه أو من خلال إسراف فى القوة أو نقصها . وعلى حين يتجه إلى ضروب الخير الأولى ،

وفى ثانيها يعمد إلى الاعتدال ، فإنه لا يمكن أن يكون علة الابتهاج بالخطيئة .

غير أنه عندما يتحول إلى شر ، أو يسرع إلى الخير ، بالحاف أكثر أو أقل مما ينبغى أن يكون ، عند ذلك يكون المخلوق بمثابة من يعمل ضد الخالق

وعلى هذا ، فقد يمكنك أن تفهم كيف ينبغى أن يكون الحب لديكم هو البذرة الكامنة لكل فضيلة

وكل تصرف يستوجب العقاب» .

لقد أوردت هذين المقتطفين ببعض التفصيل لأنهما من النوع الذى قد يميل القارىء إلى أن يتخطاه ، ظنا منه أنهما ليسا لغير الدارسين ، وليسا لقراء الشعر ، أو ظنا منه أنه من الضرورى أن يكون المرء قد درس الفلسفة الكامنة تحتهما . غير أنه لايلزم أن يكون المرء قد تتبع انحدار هذه النظرية عن النفس من كتاب أرسطو «**فى النفس**» **De Anima** كيما يتذوقها كشعر . بل أنه من المحقق أننا إذا انشغلنا بها فى البداية أكثر مما ينبغى باعتبارها فلسفة ، فمن المحتمل أن نحول بذلك بين أنفسنا وبين استقبال جمالها الشعرى . إنها فلسفة ذلك العالم من الشعر الذى ولجناه .

وبوصولنا إلى الأنشودة السابعة والعشرين نكون قد خلفنا وراءنا مرحلة العقاب ومرحلة الجدلية واقتربنا من حالة النعيم . إن لهذه الأناشيد الأخيرة طابع **الفردوس Paradiso.** وهى تعدنا له . فهى تتحرك مباشرة إلى الأمام دون انعطاف ولا تأخير ويمر الشعراء الثلاثة ، ڤرجيل وستاتيوس ودانتى ، عبر حائط اللهب الذى يفصل المطهر عن الفردوس الأرضى . ويصرف ڤرجيل دانتى الذى سيتقدم من الآن فصاعدا بصحبة دليل أرفع مقاما ، قائلا له :

Non aspettar pio dir pio ne mio cenno
libero. dritto e'sano e tue arbitrio.
e fallo fora non fare a suo senno
per chio te sopra te corono e mitrio.

«لا تتوقع كلمتى أوعلامتى بعد . لقد صارت إرادتك حرة مباشرة كاملة ، وكونك لا تتبع اتجاهها بمثابة خطيئة : ومن ثم فإنى أتوجك وأخلع عليك لباس الرأس (ملكا وأسقفا) ».

بمعنى أن دانتي قد وصل الآن إلى وضع هو ، بالنسبة لأغراض بقية رحلته ، وضع المباركين . ذلك أن التنظيم السياسي والكنسي ليس مطلوبا إلا بسبب نواحي النقص التي تعتور إرادة الإنسان . وفي الفردوس الأرضي يلتقي دانتي بسيدة تدعى ماتيلدا ، ولا حاجة بنا إلى أن نأبه ، في مبدأ الأمر ، لهويتها .

una donna soletta. che si gia
cantando ed isceglìendo fior da fiore ond, era pinta tutta la sua via.

«سيدة وحيدة ، مضت في الغناء والتقاط الزهور واحدة في أثر الأخرى
وكان دربها مفروشا بها» .

وبعد شيء من المحادثة ، وتفسير ما تيلدا لسبب وطبيعة المكان ، نجد «موكبا دينيا» . وبالنسبة لمن يكرهون لا ما يدعى عادة بالمواكب ، وإنما المواكب الجدية للملك أو الكنيسة ، أو الجنازات العسكرية ، فإن «الموكب» الذي نجده ، هنا ، وفي «**الفردوس**» **Paradiso** سيلوح مملا . وسيزداد إملالا لأولئك الذين لايحركهم جلال رؤيا القديس يوحنا ، إن كان هناك من لا تحركه هذه الرؤيا . إن هذا الموكب ينتمي إلى عالم أدعوه **بالحلم الأعلى** ، وإن كان يبدو أن العالم الحديث لا يقدر إلا على **الحلم الأدنى** . وقد توصلت أنا شخصيا إلى تقبله بعد بعض المشقة . لقد كان هناك لدى تحيزان ، على الأقل ، أحدهما ضد صور جماعة ما قبل روفائيل – وهو طبيعي لواحد من جيلي ، وربما كان مازال يؤثر في أجيال أصغر سنا من جيلي . أما التحيز الثاني – وهو يؤثر في هذه الخاتمة التي ينتهي بها «المطهر» **Purgatorio** وفي كل «**الفردوس**» **Paradiso** فهو تحيز يذهب إلى أنه لا ينبغي للشعر أن يوجد **من خلال** المعاناة فحسب وإنما هو لا يستطيع أن يجد مادته **إلا في** المعاناة لقد كان كل شيء آخر ابتهاجا وتفاؤلا وأملا ، وكانت هذه الكلمات ترمز إلى قدر كبير مما نكرهه في القرن التاسع عشر. ولقد احتجت إلى سنوات عديدة كيما أدرك أن حالات الارتقاء والغبطة التي يصفها دانتي أبعد من حالات اللعنة عما يستطيع العالم الحديث أن يفهمه من كلمة الابتهاج. وكانت هناك أشياء صغيرة تعرقل المرء : فقصيدة روزيتي المسماة «العذراء المباركة» قد عطلت بانتشائي بها في مبدأ الأمر ، ثم ثورتي عليها فيما بعد ، تذوقي لبياتريس عدة سنوات .

إننا لا نستطيع أن نفهم الأنشودة الثلاثين من «المطهر» Purgatorio فهما كاملا ، إلا بعد أن نكون قد عرفنا **الحياة الجديدة** Vita Nuova التي ينبغي أن تقرأ ، في رأيي ، بعد قراءة «**الكوميديا الإلهية** . غير أننا نستطيع أن نبدأ ، على الأقل ، في أن نفهم مدى البراعة التي يعبر دانتي بها عن تجدد هوى قديم في وجدان جديد ، وموقف جديد ، يستوعبه ويكبره ويمنحه معنى .

Sopra candido vel cinta d'oliva

donna m'approve. sotto verde manto.
vestita di color di fiamma viva.
E lo spirito mio. che gia cotanto
tepo era stato
che alla sua presenza
non era di stupor, tremndo. affranto.
senza degli occhi aver piu conncoscenza.
per occuata virtu che de lei mosse,
d'antico amos senti, la gran potenza
Tosto che nella vista me percosse
L'alta virtu : che gia m'aves trafitto
primo chio fuor di puerizia fosse
voloimi alla sinistra
col rispitto col qua le il fantolin corre alla mamma.
quando ha paura o quando egli e afflitto
per dicere a Virgilio : Men che drama
di sangue m'erimaso che non tremi
conosco i segni dell antica fiamma .

«متوجة بأغصان الزيتون ، فوق قناع أبيض لاحت لي سيدة ترتدى ، تحت عباءة خضراء ،

لون اللهب الحى . وما لبثت روحى ، بعد كل هذه السنوات ، حين كانت ترتعد فى محضرها ، أن انكسرت من الخوف ، دون أن تعرفها عيناى ، وشعرت – من خلال القوة الخفية المنبعثة منها – بالقوة الكبرى لذلك الحب القديم . وما إن صدمت تلك القوة العالية حواسى ، وهى التى كانت قد سمرتنى قبل أن أراهق حتى استدرت يسارا ، بثقة الطفل الصغير الذى يجرى إلى أمه ، حين يخاف أو يحزن ، لأقول لفرجيل : «لا تكاد توجد فى جسدى قطرة دم واحدة لا ترتجف : وإنى لأعرف تذكارات اللهب القديم» .

وفى الحوار الذى يلى نرى الصراع الحار بين المشاعر القديمة والجديدة ، كما نرى جهد وانتصار نبذ جديد ، أعظم من النبذ لدى القبر ، لأنه نبذ لمشاعر تظل باقية وراء القبر . وهذه الأناشيد ، على نحو من الأنحاء ، هى أكثر الأجزاء حدة **شخصية** فى القصيدة كلها . ففى «**الفردوس**» **Paradiso** نجد أن دانتى ، باستثناء حكاية **كاكيا**

جويدا ، يمحو أو يجاوز شخصيته . وفى هذه الأناشيد الأخيرة من **المطهر Purgato-rio** ، أكثر مما هو الشأن فى **«الفردوس » Paradiso** تظهر بياتريس على أوضح نحو . غير أن خيط بياتريس أساسى لفهم الكل ، لا لأننا بحاجة إلى أن نعرف سيرة دانتى ، ولا كما يفترض ، مثلا ، أن تاريخ الوسندونك بلقى ضوءا على «تريستان» – وإنما بسبب **فلسفة** دانتى فى هذا الصدد . غير أن هذا ، على أية حال ، أشد اتصالا بفحصنا لـ «الحياة الجديدة» Vita Nuova – إن «المطهر»Purgatorio هو أصعب الأجزاء لأنه الأنشودة **الانتقالية** : «فالجحيم» Inferno شيء سهل نسبيا ، و«الفردوس» Paradiso شيء آخر ، وأصعب ، ككل ، من «المطهر » Purgatorio لأنه أقرب إلى طبيعة الكل . غير أننا ما إن ندرك مفتاح نوع الشعور الموجود فيه ، حتى تزول صعوبة أى جزء من الأجزاء . إن «المطهر» Purgatorio يمكن أن يوصف ، هنا وهناك ، بأنه «جاف » ، ولكن «الفردوس» Paradiso ليس جافا قط . فإنك إما أن تجده عصياً على الفهم ، أو محركا للمشاعر على نحو عميق . وإذا استثنينا حكاية كاكيا جويدا – وهى عرض للكبرياء العائلى والشخصى مغتفر ، لأنها تزودنا بشعر جليل – فسنجد أن هذا الجزء ليس إخباريا . وجميع الشخصيات الأخرى تحمل أفضل أوراق اعتماد . فهى فى مبدأ الأمر ، تلوح أقل وضوحا من الشخصيات الباكرة المحرومة من البركة . وهى تلوح متنوعة على نحو بارع ولكنها أساساً تنويعات رتيبة على بركة لا طعم لها . وإنها مسألة تأقلم تدريجى من جانب نظرتنا . فنحن (سواء كنا نعرف ذلك أو لانعرفه) نحمل تحيزا ضد الغبطة من حيث هى مادة للشعر . ولم يكن القرن الثامن عشر أو القرن التاسع عشر يعرفان عنها شيئا : وحتى شلى ، الذى كان يعرف دانتى جيدا والذى بدأ ، قرب نهاية حياته ، يستفيد من تلك المعرفة ، والذى كان الشاعر الإنجليزى الوحيد فى القرن التاسع عشر الذى يمكنه أن يبدأ فى اقتفاء خطى دانتى ، قد كان بمقدوره أن يجهر بالفرض القائل إن أعذب أغانينا إنما هى التى تحدث عن أشد الأفكار حزنا . إن عمل دانتى الباكر قد يؤكد ظن شلى هذا ، ولكن «الفردوس» Paradiso يقدم النظير الآخر ، وإن يكن نظيرا مختلفا عن فلسفة براوننج .

إن الفردوس Paradiso ليس رتيبا . فهو فى مثل تنوع أى قصيدة أخرى . ولو أنك أخذت «الكوميديا» ككل لما أمكنك أن تقارنها بشيء إلا بأعمال شكسبير المسرحية كاملة . ومقارنة «الحياة الجديدة» Vita Nuova بـ «السوناتات» خليقة بأن تكون عملا آخر شائقا . إن دانتى وشكسبير يقتسمان العالم الحديث فيما بينهما ، وليس هناك ثالث لهما .

يجمل بنا أن نبدأ بالتفكير فى دانتى وهو يثبت ناظريه على بياتريس :

Nel Suo saspetto tal centro mi fei,
qual si fe glauco nel gustar dell erba
che il fe consorto in mar degli altri dei
Transumanar significar per verba
non si poria' pero I;esemolo basti acui espericnza grazia seroe.

«إذ حدقت فيها ، غدوت من الداخل كجلاوكوس ، حين ذاق العشب الذى جعله رفيقا بحريا لسائر الآلهة .

إن تجاوز البشرية قد لا تعبر عنه الكلمات ، وإذن فليكفه المثال ، ذلك الذى تدخر له النعمة الإلهية هذه التجربة» .

أو كما تقول بياتريس لدانتى : «إنك تعطل فهمك بالأخيلة الزائفة» وتحذره من أن هنا أنواعا متعددة من البركة ، رتبتها العناية الإلهية .

ولئن لم يكف هذا ، فستقوله بيكاردا لدانتى (الأنشودة الثالثة) فى كلمات يعرفها حتى من لم لا يعرفون شيئا من دانتى .

la sua voluntata é nostra pace.

مشيئته هى سلامنا .

إنه لغز اللامساواة ، وعدم أهمية هذه اللامساواة فى البركة ، بين المباركين فالأمر يستوى ، ولكن كل درجة تختلف .

إن شكسبير يعطينا أكبر **اتساع** فى العواطف الإنسانية ، أما دانتى فيعطينا أكبر ارتفاع وأكبر عمق . وكلاهما يكمل صاحبه . ومن العبث أن نتساءل أيهما قد اضطلع بالمهمة الأشد صعوبة . ولكن من المحقق أن «القطع الصعبة» فى «الفردوس» Paradiso إنما تمثل صعوبات واجهها دانتى أكثر مما تمثل صعوبات تواجهنا . أنها الصعوبة التى يلقاها فى جعلنا ندرك ، على نحو محسوس ، مختلف حالات ومراحل البركة . وهكذا فإن خطبة بياتريس الطويلة عن الإرادة (الأنشودة الرابعة) إنما هى موجهة فى الواقع إلى جعلنا نشعر بحقيقة وضع بيكاردا . وإن دانتى ليعلم حواسنا إذ يمضى قدما . وهو إنما يلح طوال القصيدة كلها على حالات شعورية ، أما الاستدلال فلا يحتل مكانه الملائم إلا من حيث هو وسيلة لبلوغ هذه الحالات . ونحن نجد ، باستمرار ، أشعارا من هذا النوع :

Beatrice mi guardo con gli occhi pieni

di faville d'amor cosi divini
che. vinta, mia virtu diede le reni
e quasi mi pardei con gli occhi chini.

«نظرت إلى بياتريس ، بعينين بالغتى القداسة ، يملؤهما شرر الحب إلى الحد الذى تحولت معه قوتى المقهورة ، وصرت ضائعا ، خافض العينين» والصعوبة بأكملها إنما تتمثل فى التسليم بأن هذا شىء يراد لنا أن نشعر به ، وليس مجرد حشو للزينة . ويقدم لنا دانتى كل عون تقدر عليه الصور ، كما فى قوله :

Come in peschiera, ch'e tranquilla e pura
traggonsi i pesci a cio che vien di fuori
per modo che lo stimin lor pastura
si vid'io ben piu di mille splendori
trarsi ver noi' ed in ciascun s'udia:
Ecco chi cresceré li nostri amori.

«وكما أنه فى بحيرة للسمك ساكنة وجلية ،
تقترب الأسماك من أى شىء يسقط من خارج ،
على نحو يجعلها تظن أنه شىء صالح للأكل ،
كذلك رأيت أكثر من ألف روح تقترب منا ، وسمعت من كل منها :
سمعا ! ها هو ذا واحد سيزيد من حبنا .

أما عن الأشخاص الذين يلتقى بهم دانتى فى مختلف الأجواء ، فإن كل ما نحتاج إليه هو أن نبحث بما يكفى لدراسة السبب الذى جعل دانتى يضعهم حيث وضعهم .

وعندما تكون قد أمسكنا بـ **الفائدة** الدقيقة للصوره الثانوية ، كالصورة التى أوردتها فيما سبق ، أو حتى المقارنة البسيطة التى كان لاندور معجبا بها :

Quale allodetta che in aere si spazia
prime cantando e poi tace contenta
dell ultima dolcezza che la sazia.

«كمثل القبرة التى تحلق فى الهواء ،
تغنى أولا ، ثم تتوقف ، قانعة بالعذوبة الأخيرة التى تفعمها» .

فقد نستطيع أن ندرس ، باحترام ، الصور الأكثر تنميقا ، كصورة العقاب التى تنشأها أرواح الأبرار ، وتمتد من الأنشودة الثامنة عشرة إلى ما بعدها ، لتغطى بعض المساحة . إن مثل هذه الصور ليست مجرد وسائل بلاغية عفا عليها الزمان ، وإنما هى وسائل جادة وعملية لجعل ما هو روحانى مرئيا . إن فهم سداد مثل هذه الصور إعداد لإدراك الأنشودة الأخيرة وأكثر الأناشيد عظمة ، أكثرها نحولا وأكثرها حدة . وليس هناك شعر آخر عبرّ فيه عن خبرة بعيدة كل هذا البعد عن الخبرة العادية بمثل هذا القدر من العينية ، من طريق الاستخدام المقتدر لصورة **الضوء** التى هى شكل أنماط معينة من الخبرة الصوفية .

Nel suo profondo vidi che s'interna
legato conamore in un volume.
cio che per l'universo si squanderna;
sustanzia ed aecideneti, or costume.
quasi conflati insieme per tal modo
che cio ch'io dico é un semplice lume.
Ia forma universal di questo nodo
credo ch'io vidi. perché piu di largo
dicendo questo. mi sento ch'io godo
Un punto solo m'e maggior letargo
che venticinque secoli alla impresa
che f e'Nettuno ammirar l'ombra d'Argo.

«فى الأعماق رأينا الأوراق المبعثرة : أوراق الكون متجمعة ، وقد ضمها الحب فى سفر واحد : الجوهر والعرض ، وعلاقاتهما ،

وكأنها اندمجت معا ، إلى الحد الذى غدا معه ما أتحدث عنه شعلة واحدة بسيطة

ويخيل إلى أنى رأيت الشكل الشامل لهذا المركب لأنى إذ أقول هذا ،

أشعر بنفسى أبتهج على نحو أشد .

إن لحظة واحدة فى نظرى سبات أشد من خمسة وعشرين قرنا فى المغامرة التى جعلت نبتون يدهش من ظل الأرجو (التى مرت على سطحه)» .

وليس بوسع المرء إلا أن يستشعر الخوف من قوة الأستاذ الذى يمكنه هكذا ، فى كل لحظة ، أن يحقق ما لا سبيل لإدراكه ، فى صور بصرية ، ولست أعرف فى أى

شعر آخر علامة أكثر صدقا على العظمة من قوة الربط التى أمكنها فى البيت الأخير أن تجعل الشاعر يتحدث عن الرؤيا المقدسة ، ومع ذلك يدخل الأرجو وهى تمر على سطح نبتون المتعجب . إن مثل هذا الربط مختلف تماما عما نجده عند مارينو حينما يتحدث ، فى آن واحد ، عن جمال المجدلية وثراء كليوباترا (بحيث أنك لا تكون على يقين من أى الصفات ينبغى نسبتها إلى أى) . إنه الشىء الحقيقى الصحيح ، والقدرة على إقامة علاقات بين الجمال ذى الأنوا ع البالغة التباين ، وهو أقصى قدرة يمكن أن يصل إليها شاعر .

O quanto e corto il dire, e come fioco
al mio concetto.

«ما أقل الكلام ، وما أضعف قدرته على التعبير عما فى ذهنى» !

وفى كتابتى عن «الكوميديا الإلهية» حاولت أن أتمسك ببضع نقاط بالغة البساطة أجدنى على اقتناع بها . فالنقطة الأولى هى أن شعر دانتى بمثابة المدرسة العالمية فى الأسلوب لمن يريد أن يكتب شعرا فى أى لغة . ومن الطبيعى أن يكون فيه قسم كبير لا يستطيع أن يفيد منه إلا أولئك الذين يكتبون بلغته التوسكانية . غير أنه ليس هناك شاعر فى أى لغة - لا نستثنى من ذلك اللاتينية أو اليونانية - يقدم ، بمثل هذه الصلابة ، نموذجا لكل الشعراء . وقد حاولت أن أمثل لأستاذ يته العالمية فى استخدام اللغة . ولدى الكتابة الفعلية مضيت إلى حد القول بأنه آمن للمرء أن يتابعه ، حتى فى لغتنا ، من أن يتابع أى شاعر إنجليزى، بما فى ذلك شكسبير . والنقطة الثانية هى أن منهج دانتى «الأليجورى» يتمتع بمزايا عظيمة فى كتابة **الشعر** : فهو يبسط الكلمات ، ويجعل الصور واضحة دقيقة وأنه فى حالة الأليجورية الجيدة ، كأليجورية دانتى ، لايلزم أن نفهم المعنى أولا كيما نستمتع بالشعر ، وإنما استمتاعنا بالشعر هو الذى يجعلنا نرغب فى أن نفهم المعنى . والنقطة الثالثة هى أن «الكوميديا الإلهية» بمثابة سلم كامل لـ**أعماق وذرا** الانفعال الإنسانى ، وأن «المطهر «Purgatorio و «الفردوس» Paradiso ينبغى أن يقرآ على أنهما امتداد للمدى الإنسانى المحدد جدا عادة . إن كل درجة من مشاعر الإنسانية ، من أدناها إلى أعلاها ، لها - بالإضافة إلى ذلك - صلة وثيقة بالدرجة التى تليها فوقها أو تحتها وتتلائم كل هذه الدرجات معا ، حسب منطق الحساسية .

ولم يبق أمامى الآن إلا أن أتقدم ببضع ملاحظات عن «الحياة الجديدة» Vita Nuova قد تضيف شيئا إلى ما قلته عن الذهن الوسيط كما تعبر عنه الألجورية .

ملحوظة عن القسم الثانى

إن نظرية العقيدة والفهم الشعرى المستخدمة هنا فى دراسة خاصة تشبه تلك التى يعتنقها المستر أ.أ ريتشاردز (انظر كتابه : «النقد التطبيقى» ص ١٧٩ وما بعدها ، و ص ٢٧١ وما بعدها) . وأنا أقول «تشبه» لأن نظريتى العامة مازالت فى دور التكوين ، كما أن نظرية المستر ريتشاردز قابلة للكثير من النمو . وعلى ذلك فإنه لايمكننى أن أجزم بمدى هذا التشابه ، وإن كنت خليقا بأن أبين لمن يهمهم الموضوع زاوية واحدة من زوايا اختلاف نظرتى عن نظرة المستر ريتشاردز ، ثم أوضح نتائجى التجريبية الخاصة .

إنى أتفق مع المستر ريتشاردز فيما يقوله فى كتابة المذكور ص ٢٧١ . أتفق معه لأنك إذا كنت تعتنق أى نظرية مضادة لنظريته فإنك تكون بذلك - فيما أعتقد - منكرا لوجود «الأدب» و «النقد الأدبى» على السواء . وقد يجوز لنا أن نتساءل عما إذا كان هناك شىء اسمه الأدب غير أنه ، لبعض الأغراض المعينة كغرضى فى هذه المقالة عن دانتى ، ينبغى علينا أن نفترض أن هناك شيئا اسمه الأدب والتذوق الأدبى . علينا أن نفترض أن القارىء يستطيع الحصول على المتعة «الأدبية» أو «الجمالية» (إن شئت) كاملة دون أن يشارك الكاتب معتقداته . فإذا كان هناك أدب وإذا كان هناك «شعر» فإنه يتعين أن يكون هناك تذوق أدبى أو شعرى كامل دون مشاركة للشاعر فى معتقداته . وهذا على قدر دعواى فى هذه المقالة . قد نتساءل عما إذا كان هناك أدب ، وما إذا كان هناك شعر وما إذا كان لعبارة «التذوق الكامل» أى معنى ، ولكنى قد افترضت فى هذه المقالة أن هذه الأمور موجودة وأن هذه المصطلحات مفهومة .

موجز القول إنى أنكر ضرورة أن يشارك القارىء الشاعر معتقداته لكى يستمتع بشعره استمتاعا كاملا . وقد ادعيت أيضا أننا نستطيع أن نفرق بين معتقدات دانتى كإنسان ومعتقداته كشاعر . غير أننا مضطرون إلى الاعتقاد بوجود علاقة محددة بين هذين الاثنين ، وإلى الاعتقاد بأن الشاعر «يعنى مايقول» فإذا عرفنا مثلا أن قصيدة «فى طبيعة الأشياء» De Rerum Natura كانت تمرينا لاتينيا وضعه دانتى على سبيل الترويح بعد انتهائه من «الكوميديا الإلهية» وأنه نشرها تحت اسم لوكريتوس لكنت على يقين من أن مقدرتنا على الاستمتاع بأى من هاتين القصيدتين سوف يدركها التشويه . وقول المستر ريتشاردز (فى كتابه «العلم والشعر» هامش صفحة ٧٦) بأن كاتبا معينا قد حقق «انفصاما تاما بين شعره وجميع المعتقدات» إنما هو قول غير مفهوم بالنسبة لى .

إنك إذا أنكرت النظرية القائلة بأن التذوق الشعرى الكامل أمر ممكن بدون إيماءً إلى مايؤمن به الشاعر ، كنت بمثابة من ينكر وجود «الشعر» و «النقد» على السواء . وإذا أنت انتهيت بهذا الإنكار إلى نتائجه فستضطر إلى الإقرار بأنك لا تستطيع أن تتذوق غير قدر بالغ الضآلة من الشعر وأن تذوقك له إنما هو وظيفة فلسفتك أو عقيدتك اللاهوتية أو غير ذلك . ومن ناحية أخرى فإنى إذا بلغت **بنظريتى** أقصى حدودها ، وقعت فى ورطة كبرى . إنى على وعى تام بالابهام الذى تنطوى عليه كلمة «يفهم» فهى - بإحدى معانيها - تعنى أن تفهم الشيء دون أن تؤمن به لأنك مالم تكن قادرا على أن تفهم نظرة معينة إلى الحياة (مثلا) دون أن تؤمن بها فإن كلمة «يفهم» تفقد كل معنى ويرتد فعل الاختيار بين وجهة نظر وأخرى إلى مستوى النزوة . غير أنك إذا كنت مقتنعا ، شخصيا ، بوجهة نظر معينة فى الحياة ، فإنك تكون فى هذه الحالة مؤمنا على نحو لا يقاوم ومحتوم بأنه لو تمكن أى شخص آخر من أن يفهمها فهما كاملا ، **لانبغى** أن يؤدى به هذا الفهم إلى الإيمان بها . وإنه لمن الممكن ، ومن الضرورى فى بعض الأحيان ، أن تحتج بأن الفهم الكامل ينبغى أن يتطابق مع الاعتقاد الكامل . وهكذا نتبين أن الكثير يدور على معنى هذه الكلمة القصيرة «كامل» إن كان لها معنى .

وموجز القول إن كلاً من الرأى الذى أعتنقه فى هذه المقالة والرأى المخالف له خليقان - إذا نحن دفعنا بهما إلى أقصى حدودهما - بأن يغدوا هرطقات (لا بالمعنى اللاهوتى لهذه الكلمة بطبيعة الحال ، وإنما بمعنى أكثر شمولا) . فكل من هذين الرأيين حق فى نطاق ميدان محدود من الحديث غير أنك إذا لم تحدد ميادين الحديث ، فلن يكون بمقدورك أن تدير أى حديث على الإطلاق . والاستقامة لا يمكن أن توجد إلا فى مثل هذه المتعارضات وإن انبغى علينا أن نذكر أن رأيين متعارضين قد يكونان، **كلاهما** ، غير صحيحين وأنه ليست كل المتناقضات بالتى تصنع حقيقة .

وإنى لأعترف بأنى أجد صعوبة كبيرة فى تحليل مشاعرى الشخصية ، صعوبة تجعلنى أتردد فى قبول نظرية المستر ريتشاردز عن «التقريرات الكاذبة» فأنا عندما أقرأ البيت الذى يسوقه :

الجمال هو الحقيقة ، والحقيقة هى الجمال ...

أجدنى أجنح ، فى بادىء الأمر ، إلى أن أتفق معه ، لأن هذا التقرير للتعادل غير ذى معنى فى نظرى . بيد أننى عندما أعيد قراءة الأنشودة كاملة أجد أن هذا البيت يصدمنى باعتباره عيبا جدياً فى قصيدة جميلة . ولابد أن يكون السبب فى ذلك إما أننى أخفقت فى فهمه أو أنه تقرير غير صادق . وإنى لإخال أن كيتس قد كان يعنى به

شيئا ، مهما يكن مدلول الحقيقة والجمال عنده بعيدين عن مدلولهما فى استعمالنا العادى لهما . وإنى لعلى يقين من أنه قد كان بحيث يدحض أى شرح لهذا البيت ينظر إليه على أنه تقرير كاذب . ومن ناحية أخرى فإن بيت شكسبير الذى كثيرا ما استشهدت به :

النضج هو كل شيء

أو بيت دانتى الذى استشهدت به :

la sua voluntate e nostra pace

فى مشيئته سلامنا

يقعان من أذنى موقعا بالغ الاختلاف . وأنا ألاحظ أن الأقضية التى يتقدم بها هذان البيتان بالغة الاختلاف لاعن القضية التى يتقدم بها بيت كيتس فحسب وإنما أيضا عن بعضهما - فقول كيتس يلوح لى بلامعنى : أو ربما كانت الحقيقة الماثلة فى أنه بلا معنى من زاوية قواعد اللغة تحجب عنى معنى آخر له . ولكن قول شكسبير يلوح لى ذا معنى وجدانى عميق ويخلو على الأقل من أى مغالطة حرفية . أما قول دانتى فإنه يلوح لى **صادقا حرفيا** . وإنى لأعترف بأنى أجد فيه من الجمال الآن - وقد عمق معنى خبرتى الخاصة - أكثر مما كنت أجده فيه عندما قرأته لأول مرة . وعلى ذلك فإن كل ما يمكننى الانتهاء إليه هو القول بأننى لا أستطيع ، من الناحية الفعلية ، أن أفصل فصلا كاملا بين تذوقى الشعرى ومعتقداتى الشخصية . وكذلك فإن التفرقة بين التقرير والتقرير الكاذب ، فى بعض حالات محددة ، ليست بالأمر الممكن على الدوام . فنظرية المستر ريتشاردز - فيما أعتقد -تظل ناقصة إلى أن يحدد لنا جنس المعتقدات الدينية أو الفلسفية أو العلمية أو غيرها ، وكذلك جنس معتقداتنا «فى الحياة اليومية» .

وقد حاولت أن أوضح بعض الصعوبات الكامنة فى نظريتى الخاصة ، وإنه لمن المحتمل من الناحية الفعلية أن تكون متعة المرء أكبر بالشعر عندما يشارك الشاعر معتقداته . غير أن هناك من ناحية أخرى متعة متميزة فى الاستمتاع بالشعر كشعر عندما لا يشارك المرء الشاعر معتقداته تشبه متعة «التمكن» من المذاهب الفلسفية المخالفة لمذهبك . وقد يلوح أن «التذوق الأدبى» تجريد ، وأن الشعر الخالص طيف ، وأنه فى عمليتى الخلق والاستمتاع على السواء يدخل الكثير معا هو خليق بأن يُعد من زاوية «الفن» فضولا .

VITA NUOVA الحياة الجديدة

إن كل أعمال دانتى «الأقل شأنا» مهمة لأنها من تأليف دانتى . غير أن «الحياة الجديدة» تتمتع بأهمية خاصة ، لأنها تساعدنا – أكثر من أى شىء آخر – على فهم «الكوميديا الإلهية» فهما أكمل ، ولست أريد بذلك لأوحى أن أعمال دانتى الأخرى يمكن إهمالها . فـ «المأدبة» Convivio مهمة ، وكذلك «فى اللسان العامى» De Volgari Eloquio وكل قسم من كتابات دانتى يستطيع أن يلقى بعض الضوء على سائر الأقسام . غير أن «الحياة الجديدة» vita Naova من نتاج الشباب ، وهى تبين بعض المنهج والتصميم وكذلك النية ضمنا – فى «الكوميديا الإلهية» ولما كانت عملا يعوزه النضج فإنها تتطلب بعض المعرفة بآية دانتى كيما يمكن تفهمها . وهى – فى نفس الوقت – تعيننا ، بصفة خاصة ، على فهم «الكوميديا».

لقد انصب قدر كبير من الدرس الأدبى على دراسة حياة دانتى الباكرة من حيث صلتها بـ «الحياة الجديدة» Vita Nuova فالنقاد يمكن تقسيمهم ، تقسيما مبدئيا ، إلى من يعدونها سيرية فى المحل الأول ومن يعدونها ألجورية فى المحل الأول . ومن الأسهل على المجموعة الثانية أن تدافع عن رأيها إذا قيست بالمجموعة الأولى . لأنه إذا كان هذا الخليط العجيب من الشعر والنثر سيريا فإن السيرة تكون قد عولجت بلا نزاع دون اعتراف بها تقريبا ، لكى تناسب أشكال الألجورية التقليدية . فصور قسم كبير منها تنتمى ، يقينا ، إلى موروث بالغ القدم لأدب الرؤيا : تماما مثلما تبين أن خطة «الكوميديا الإلهية» وثيقة الشبه بقصص تجوال أخرى خارقة للطبيعة فى الأدب العربى والأدب الفارسى القديم ، هذا إذا لم نقل شيئا عن هبوط يوليسيز وإينياس – بحيث أن هناك مايوازى رؤى «الحياة الجديدة» Vita Nuova «كراعى هرمس» فى اليونانية ولما لم يكن الكتاب كما هو واضح تقريرا حرفيا لرؤيا أو وهم بصرى ، فإنه يسهل الدفاع عن الرأى القائل إنه ، بأكمله ، أليجورية : وإن بياتريس لاتعدو أن تكون تشخيصا لفضيلة مجردة ذهنية أو خلقية . وإنى لأود أن أوضح أن آرائى الخاصة إنما هى آراء لاتقوم إلا على قراءتى للنص . ولا إخالها من النوع الذى يمكن أن يتحقق الدراسون من صحته ولا أن يدحضوه . وعلى ذلك فإنى أنوى قصر تعليقاتى على مالا يمكن إثباته ولا دحضه .

إنه ليلوح من المحتمل لأى انسان قرأ «الحياة الجديدة Vita Nuova دون تحيز أنها مزيج من السيرة والألجورية ، ولكنه مزيج وضع طبقا لوصفة لا سبيل للذهن الحديث إليها . وعندما أقول «الذهن الحديث» أعنى أذهان أولئك الذين قرأوا أو كان

بمقدورهم أن يقرأوا وثيقة من نوع اعترافات روسو . إن الذهن الحديث يستطيع أن يفهم «الاعتراف» أى الحديث الحرفي عن الذات ، الذى لايتفاوت إلا تبعا لدرجة الإخلاص وفهم النفس ، ويستطيع أن يفهم «الألجورية» على نحو مجرد . فاليوم نجد أن «الاعترافات» ، من النوع التافه ، تنصب من المطابع ، وكل شخص «يضع قلبه عاريا met son coeur a nu أو يدعى ذلك ، ويلى بعض الشخصيات بعضا فى الاستحواذ على الاهتمام . إنه لمن الصعب أن نتخيل عصرا (من بين عصور كثيرة) اهتم فيه البشر بخلاص النفس دون أن يهتم بعضهم ببعض كشخصيات . والآن فإن دانتى – فيما أعتقد – مر بخبرات لاحت له على بعض الأهمية ، أهمية لا ترجع إلى أنها قد حدثت له هو ، دانتى اليجيرى ، شخص مهم يبقى المكاتب الصحفية مشغولة طوال الوقت ، وإنما هى مهمة فى حد ذاتها ، ومن ثم لاح له أن لها بعض القيمة الفلسفية واللاشخصية . وإنى لأجد فيها حديثا عن نوع خاص من الخبرة . أى من شىء كانت الخبرة الفعلية (خبرة الاعتراف بمعناه الحديث) والخبرة الذهنية والتخيلية (خبرة الفكر وخبرة الحلم) هى مواده ، وغدت فيه شيئا ثالثا . ويلوح لى أن من المهم أن نمسك بالحقيقة البسيطة المتمثلة فى أن «الحياة الجديدة» Vita Nuova لا هى بالاعتراف ولاهى بالطيش بالمعنى الحديث لهاتين الكلمتين ، ولا هى قطعة من طنافس (جماعة) ما قبل روفائيل . ولو أنه كان لديك ذلك الحس بالحقائق الذهنية والروحية الذى كان لدى دانتى ، فإن شكلا تعبيريا من نوع «**الحياة الجديدة Vita Nuova** لا يمكن أن يصنف على أنه «حقيقة» أو «خيال» .

ففي المحل الأول نجد أن نمط الخبرة الجنسية التى يصفها دانتى على أنها قد وقعت له فى سن التاسعة ليست متعذرة أو فريدة بحال من الأحوال . وشكى الوحيد (وهو ما أكده لى عالم نفسانى مبرز) هو ما إذا كان من الممكن أن تكون قد وقعت له فى فترة **متأخرة** من الحياة كسن التاسعة . وقد وافقنى العالم النفسانى على أن الأقرب إلى الاحتمال أن تحدث فى حوالى الخامسة أو السادسة . ومن الممكن أن يكون دانتى قد تطور على نحو أقرب إلى البطء كما أنه من الممكن أن يكون قد غير التواريخ ليستخدم دلالة أخرى للعدد ٩ غير أنه يلوح لى واضحا أن «**الحياة الجديدة» Vita Nuova** ما كان ليمكن أن تكتب إلا حول خبرة شخصية . وإذا كان الأمر كذلك ، فلن تهم التفاصيل : ولست آبه ما إذا كانت السيدة هى البورتينارى أو لم تكن . فالذى يعادل ذلك احتمالا أن تكون قناعا لشخص آخر ، بل أنه قد يكون شخصا نسى دانتى اسمه ، أو لم يعرفه قط ، غير انى لا أستطيع أن إخال أن من المحال أن الخبرة التى تقع لآخرين ، قد وقعت لدانتى بقدر أعظم من الحدة .

وهذه الخبرة نفسها ، حين تصاغ فى مصطلحات فرويدية ، خليقة بأن تتقبل فورا على أنها حقيقة من الجمهور الحديث ، والأمر لايعدو أن يكون دانتى - كما هو معروف - قد استخلص نتائج أخرى ، واستخدم نمطا آخر من التعبير ، من شأنه أن يثير الإنكار ، ونحن نميل إلى أن نظن - كما ظن ريمى دى جورمون ، وقد أضلته تحيزاته فى هذه المرة وأفضت به إلى موقف متحذلق - أنه إذا تابع مؤلف كدانتى شكلا من الرؤية ، له تاريخ طويل ، فسيثبت ذلك أن القصة مجرد ألجورية (بالمعنى الحديث لهذه الكلمة) أو تزوير . وأنا أجد أن بين «الحياة الجديدة» Vita Nuova و «راعى هرمس» من الاختلاف أكثر مما وجده جورمون وليس ذلك ، على الإطلاق ، اختلاف بسيطا بين ما هو صادق وما هو مدلس وإنما هو اختلاف فى الذهن بين المؤلف المتواضع فى فجر العصر المسيحى وشاعر القرن الثالث عشر ، ربما كان فى مثل ضخامة الاختلاف بين هذا القرن الأخير وأنفسنا . وقد تثبت هذه المشابهات أن **عادة** معينة من صور الحلم يمكن أن تستمر عبر عدة تغيرات فى الحضارة . إن جورمون خليق بأن يقول إن دانتى كان يستعير ، ولكن ذلك معناه أن نسقط على القرن الثالث عشر ذهننا نحن . وإنما أنا لا أعدو أن أقول إنه يحتمل أن يكون دانتى - فى مكانه وزمانه - يتابع شيئا أشد جوهرية من مجرد تقليد «أدبى» .

إن موقف دانتى من الخبرة الأساسية التى تشتمل عليها «الحياة الجديدة» Vita Nuova لا يمكن فهمه إلا إذا عودنا أنفسنا على أن نجد معنى فى العلل النهائية أكثر منه فى الأصول وليس المقصود بها ، فيما أعتقد ، ان تكون وصفا لما كان يشعر به **عن وعى** عند لقائه مع بياتريس ، وإنما الأحرى بها أن تكون وصفا لما تعنيه ، عند التأمل الناضج فيها . إن العلة النهائية هى الانجذاب إلى الله . لقد أريق قدر كبير من العاطفة ، وخاصة فى القرنين الثامن عشر والتاسع عشر ، فى النظر نظرة مثالية إلى المشاعر المتبادلة بين الرجال والنساء وهو ما أثار غيظ عدة كتاب واقعيين ودفعهم إلى استنكاره : فهذه العاطفة تتجاهل الحقيقة الماثلة فى أن حب الرجل والمرأة (أو ، فى هذا الصدد ، حب الرجل والرجل) لا يمكن أن يفسر ويعقل إلا فى ضوء الحب الأعلى ، وإلا فهو - ببساطة - جماع بين حيوانات .

فلنفكر فى النظرية القائلة إن دانتى ، إذ راح يتأمل دهشة خبرته فى مثل تلك السن ، وهو ما لا تلغيه خبرة تالية أو تجاوزه ، قد وجد فيها من المعانى ما لا يحتمل أن نجده . وعلى ذلك فإن حديثه عنها فى مثل معقولية حديثنا : وهو لايعدو أن يطيل الخبرة فى اتجاه مختلف عن ذلك الذى يحتمل أن نسلكه نحن ، بعاداتنا الفكرية وتحيزاتنا المختلفة .

والحق أننا لا نستطيع أن نفهم «الحياة الجديدة» Vita Nuova دون بعض التشرب بشعر معاصرى دانتى الإيطاليين ، أو حتى بشعر أسلافه البروفنساليين. إن المشابهات الأدبية بالغة الأهمية ، ولكننا يجب أن نحذر تناولها على نحو أدبى وحرفى صرف . لقد كان دانتى فى مبدأ الأمر يكتب ، إن قليلا أو كثيرا ، كغيره من الشعراء لا لأنه ببساطة قد قرأ أعمالهم . وإنما لأن أنماطه فى الشعور والتفكير تشبه أنماطهم كثيرا . أما عن الشعراء البروفنساليين ، فليست لدى المعرفة التى تمكننى من أن أقرأهم على نحو مباشر . لقد كانت لذلك الشعب الغامض ديانة خاصة به محاها ديوان التفتيش محوا كاملا وأليما : إلى الحد الذى نجد معه أننا لا نكاد نعرف عنها أكثر مما نعرفه عن السومريين . وإنى لتتجه منى الشكوك إلى أن الفرق بين هذه الألبيجنسيانية المجهولة ، والتى ربما تكون قد أسىء إليها ، وبين الكاثوليكية إنما يتصل بالفرق بين شعر المدرسة البروفنسالية والمدرسة التوسكانية . ويلوح لى أن نسق تنظيم الحساسية عند دانتى – أى المقابلة بين الحب الأعلى والحب الجسدى الأدنى والنقلة من بياتريس وهى حية إلى بياتريس وهى ميتة ، ثم ارتفاعها إلى عبادة العذراء – إنما هو خاص بدانتى .

وعلى أية حال ، فإن «الحياة الجديدة» Vita Nuova إلى جانب كونها سلسلة من القصائد الجميلة ، يصل بينها نثر غريب من أدب الرؤية ، إنما هى – فيما أعتقد – رسالة سيكولوجية بالغة الرجاحة ، عن شىء له صلة بما يدعى الآن «الإعلاء» وثمة أيضا حس عملى بالوقائع يكمن خلفها ، وهو اتجاه مضاد للرومانتيكية : لا يتوقع من الحياة أن تقدم أكثر مما تستطيعه ، أو يطلب من بنى الانسان أكثر مما يستطيعون أن يقدموه وينظر إلى الموت على أنه يمنح ما لا تستطيع الحياة أن تمنحه . إن «الحياة الجديدة» Vita Nuova تنتمى إلى «أدب الرؤية» ولكن فلسفتها هى فلسفة انقشاع الوهم الكاثوليكية .

إن فهم هذا الكتاب إنما تعين عليه – إلى حد كبير – المعرفة بجويد وجوينيشيلى وكافالكانتى وتشينو وغيرهم . ومن المحقق أنه يجمل بالمرء أن يدرس تطور فن الحب من الشعراء البروفنساليين فصاعدا ، موجها قدرا عادلا من الاهتمام إلى كل من المشابهات والاختلافات فى الروح ، بالإضافة إلى تطور الشكل الشعرى وشكل المقطوعة والمعجم اللفظى . غير أن هذه الدراسة خليقة بأن تكون عقيمة ، إلا أن نقوم أولا بالمحاولة الواعية – والصعبة الشاقة كميلاد جديد – من أجل النفاذ من المرآة إلى عالم فى مثل معقولية عالمنا . وعندما يتهيأ لنا ذلك نبدأ فى أن نتساءل ما إذا لم يكن عالم دانتى أرحب وأشد صلابة من عالمنا . وعندما نكرر مثل هذا البيت .

Tutti li miei penser parlan d'Amore

ينبغي علينا أن نتوقف كي نفكر فيما تعنيه كلمة amore – فهي قد كانت تعني شيئا مختلفا عن أصلها اللاتيني أو معادلها الفرنسي أو تعريفها في أي قاموس إيطالي حديث .

وأكرر أن ثمة أسبابا عديدة تجعل البدء بقراءة «الكوميديا الإلهية» أمرا ضروريا . إن القراءة الأولى لـ«الحياة الجديدة» Vita Nuova لا تعطينا سوى أناقة أسلوب ما قبل روفائيل . و«الكوميديا» تدخل بنا عالم صور العصور الوسطى ، وذلك على نحو بالغ الاتضاح في «الجحيم» Inferno وبالغ الرهافة في «الفردوس» Paradiso إنها تدخل بنا أيضا عالم الفكر والعقيدة في العصور الوسطى . وهو أمر سهل كثيرا على من درسوا في كلياتهم أفلاطون وأرسطو ، ولكنه ممكن حتى بغير هذه المعرفة . أما «الحياة الجديدة» Vita Nuova فتغوص بنا رأسا في حساسية العصور الوسطى . إنها ليست آية أدبية بالنسبة لدانتي وعلى هذا فمن الآمن لنا أن نقرأها لأول مرة ، من أجل الضوء الذي يمكنها أن تلقيه على «الكوميديا» أكثر مما نقرؤها لأجل ذاتها .

وحين نقرؤها على هذا النحو فإنها يمكن أن تكون أفيد من اثنى عشر شرحا . إن التأثير الذي تحدثه كتب كثيرة عن دانتي هو أنها تولد انطباعا مؤداه أن القراءة عنه ألزم من قراءة ما كتبه هو نفسه . غير أن الخطوة التالية بعد قراءة دانتي ، المرة تلو المرة ، ينبغي أن تكون هي قراءة بعض الكتب التي قرأها ، أكثر مما ينبغي أن تكون قراءة الكتب الحديثة عن عمله وحياته وعصره ، مهما كانت جيدة . من اليسير أن تشتتنا متابعة تواريخ الأباطرة والبابوات . أما في حالة الشعراء الذين من نوع شكسبير فإننا نكون أقل تعرضا لأن نتجاهل النص ، في سبيل التعليق ، وفي حالة دانتي فإننا لانقل عن ذلك حاجة إلى التركيز على النص . وتزداد أهمية ذلك لأن ذهن دانتي أشد بعدا عن طرق التفكير والاحساس التي نشأنا عليها . إن ما نحن بحاجة إليه ليس هو المعلومات ، وإنما المعرفة : والخطوة الأولى نحو المعرفة هي أن نتبين الاختلافات بين شكله الفكري والشعوري وشكلنا . بل أن تعليق أهمية كبرى على التوماوية أو على الكاثوليكية قد يضل بنا بعيدا ، إذ يوجهنا أكثر مما ينبغي إلى اختلافات قابلة تماما لأن تتشكل ذهنيا . إن القارىء الانجليزي بحاجة إلى أن يتذكر أنه حتى لو لم يكن دانتي كاثوليكيا صالحا ، وحتى لو كان قد عالج أرسطو أو توماس بلا مبالاة شاكة لما يسر ذلك علينا فهم ذهنه ، ولما قلت أشكال الخيال والوهم والحساسية عنده غرابة في نظرنا . علينا أن نتعلم كيف نتقبل هذه الأشكال : وهذا التقبل أهم من أي شيء يمكن أن نسميه اعتقادا . إذ أنه تكاد تكون ثمة لحظة محددة من التقبل ، تبدأ الحياة الجديدة عندها .

وكما وعدت ، فإن الذى كتبته ليس «مدخلا» إلى دراسة دانتى ، وإنما هو نبذة وجيزة عن مدخلى الخاص إليه . وتبريرا لذلك فقد يكون لنا أن نلاحظ أن الكتابة بهذه الطريقة عن الرجال الذين من نوع دانتى أو شكسپير هى ، فى حقيقة الأمر ، أقل ادعاء من الكتابة عن رجال أقل منهم شأنا . فإن اتساع الموضوع يترك ، فى حد ذاته ، إمكانية لأن يقول المرء شيئا جديرا بأن يقال ، على حين نجد فى حالة الرجال الأقل شأنا أن الدراسة الدقيقة والخاصة هى وحدها التى يحتمل أن تبرر الكتابة عنهم أساسا .

٥

الشعراء الميتافيزيقيون

(١٩٢١)

لقد أسدى إلينا الأستاذ جريرسون خدمة هامة بجمعه هذه القصائد (١) من عمل جيل يسمى أكثر مما يقرأ ، ويقرأ أكثر مما يدرس دراسة نافعة . من المحقق أن القارئ سيلتقى (فى هذه المجموعة) بكثير من القصائد التى سبق أن حُفظت فى مجموعات شعرية أخرى ، فى نفس الوقت الذى سيكتشف فيه قصائد أخرى ، كقصائد أورليان تاونسند أو لورد هربرت تشربرى ، مدرجة هنا . غير أن وظيفة المنتخبات التى من هذا النوع تختلف عن وظيفة كل من طبعة الأستاذ سينتسبرى الجديدة بالإعجاب للشعراء الكاروليين ، و " كتاب أوكسفورد للشعر الإنجليزى " فكتاب المسترجريرسون هو ، في حد ذاته ، قطعة من النقد ، وتحريض على النقد ، ونخاله مصيبا فى إدراجه هذا العدد الكبير من قصائد دن ، وهى موجودة فى مجموعات أخرى (وإن لم تكن مجموعات كثيرة) ، باعتبارها وثائق فى قضية « الشعر الميتافيزيقى » . لقد أدت هذه العبارة وظيفتها طويلا باعتبارها اصطلاحا يراد به التحقير أو باعتبارها بطاقة تومئ إلى اتجاه ذوقى لطيف فريد ، والسؤال هو : إلى أى حد كوّن هؤلاء الميتافيزيقون ، كما يسمونهم ، مدرسة (أو " حركة " كما نقول اليوم) ؟ وإلى أي حد يمكن اعتبار هذه المدرسة أو الحركة ، كما نسميها ، انحرافا عن التيار الرئيس ؟

ليس من الصعوبة بمكان أن نعرّف الشعر الميتافيزيقى فقط وإنما من الصعوبة أيضا بمكان أن نقرر أى الشعراء يزاولونه وفى أى من قصائدهم . إن شعر دن (وهو الذى يشبهه مارفل والأسقف كنج أحيانا أكثر من سواهم) ينتمى إلى أواخر العصر الإليزابيثى وكثيرا ما تشبه مشاعره مشاعر تشابمان شبها قويا . وشعر

(١) « غنائيات وقصائد ميتافيزيقية من القرن السابع عشر : من دن إلى بتلر » . اختارها وحررها وقدم لها هربرت ج . جريرسون (أكسفورد : مطبعة كلارندون . لندن : ميلفورد) .

« البلاط » قد نبع من بن چونسون الذى أباح لنفسه أن يأخذ فى حرية عن اللاتينية . وينقرض هذا اللون فى القرن التالى بظهور عاطفية پريور وفطنته وأخيرا فهناك الشعر التعبدى لهربرت وڤون وكراشو (الذى رجع صداه كريستينا روزيتى وفرانسيس تومسون بعد ذلك بزمن طويل) . وكراشو الذى كان فى بعض الأحيان أعمق من زملائه وأقل منهم طائفية يتسم بخصلة ترجع خلال العصر الإليزابيثى إلى الشعراء الإيطاليين الأوائل . من الصعب أن تعثر على أى استعارة أو تشبيه أو أى إغراب في التعبير يشيع استخدامه بين كل هؤلاء الشعراء ويكون فى عين الوقت عنصراً أسلوبياً بالغ الأهمية إلى الحد الذى يكفى لعزلهم كجماعة . إن دن – وكاولى فى أغلب الأحيان – يستخدم وسيلة تعد أحياناً نموذجا للشعر « الميتافيزيقى " وهى تنميق (بعكس تكثيف) التعبير المجازى إلى أبعد مدى يمكن للحذق أن يصل إليه . وهكذا نرى كاولى يطور المقارنة الشائعة بين العالم ورقعة الشطرنج فى مقطوعات طويلة (**إلى القدر**) ونرى دن فى قصيدته (تحية وداع) يقارن ، بمزيد من الجمال ، بين عاشقين وبوصلتين . على أننا فى مواضع أخرى لا نكاد نجد بسطا لمضمون المقارنة وإنما تطويرا للفكرة من طريق التداعيات السريعة مما يستلزم خفة ملحوظة من جانب القارئ :

على كرة مستديرة

يستطيع عامل ، إلى جواره عدة نسخ ، أن يبسط

أوربا وأفريقيا وآسيا

وأن يسارع بجعل ما لم يكن شيئاً كل شئ

وكذلك شأن كل دمعة

تسكبينها

كرة أرضية ، أنت تنمو أيها العالم من ذلك الانطباع ،

إلى أن تفيض دموعك الممتزجة بدموعى

على هذا العالم . وبالأمواه التى تسكبينها تذوب سمائى .

فنحن نجد هنا علاقتين على الأقل غير متضمنتين فى الصورة الأولى ولكن الشاعر يفرضهما عليها : نعنى الانتقال من كرة الجغرافى إلي الدمعة ومن الدمعة إلي الفيضان . ومن ناحية أخرى فبعض تأثيرات دن البالغة التوفيق والمميزة له إنما تتحقق

من طريق الكلمات الموجزة والتقابلات المفاجئة :

سوار من الشعر البراق حول العظام

حيث ينجم أقوى التأثيرات عن المقابلة المفاجئة بين تداعيات " الشعر البراق " وتداعيات " العظام " . وهذا النظرة إلى الصور كأنما من خلال تلسكوب والتداعيات المتزايدة إنما تميز تعابير بعض كتاب المسرح فى العصر الذى عاش فيه دن : ودون أن نذكر شكسبير فنحن نجد هذه الخاصة تتردد كثيراً عند مدلتون وويستر وتورنير بل ونجدها مصدرا من مصادر حيوية لغتهم .

إن (صامويل) جونسون الذى استخدم اصطلاح " الشعراء الميتافيزيقين " ، وفي ذهنه كما واضح دون وكلفلاند وكاولى ، قد لاحظ فى إنتاج هؤلاء الشعراء : "إن أشد أفكارهم تنافرا قد شُد وثاقها معامن طريق العنف " ، وقوة هذا الاتهام ترجع إلى فشل بعض أولئك الشعراء فى عقد الصلة بين تلك الأفكار وإلى أن أفكارهم تكون فى أغلب الأحيان مشدودة الوثاق لا متحدة . علي أننا لو أردنا أن نحكم على أساليب الشعر بمثالبها لوجدنا فى شعر كلفلاند من الشواهد ما يبرر تهمة (صامويل) جونسون تلك . والحقيقة إن ثمة قدرا من تنافر المواد التى يقسرها ذهن الشعر على الاتحاد يوجد في كل الشعر . إننا لا نحتاج لأن نختار على سبيل المثال مثل هذا البيت :

Notre áme est un trois - mats cherchant son Icarie

روحنا سفينة ذات صوار ثلاث تبحث عن إيكاريا الخاصة بها .*

فقد نجد مثالا لذلك فى أبيات هى من خير ما كتب (صامويل) چونسون نفسه « غرور الامانى الإنسانية » :

قُدر لمصيره ساحل قاحل

وقلعة صغيرة ، ويد مريبة

وخلف اسما يشحب له العالم

إن أراد الإيماء به إلى عبرة أو زخرفة حكاية .

حيث يرجع تأثير الأبيات إلى المقابلة بين أفكار تختلف من حيث الدرجة ولكنها تتماثل من حيث المبدأ كتلك التى يلومها (صامويل) چونسون ذلك اللوم الهادئ . وفي

* بيت من قصيدة بودلير المسماة « الرحلة » . وإيكاريا : يوتوپيا (م) .

قصيدة من أجمل قصائد تلك العصر (قصيدة ما كان ليمكن أن نُكتب في أى عصر آخر) هى " **الجناز** " للأسقف كنج نجد الشاعر يستخدم المقارنة المسهبة بنجاح تام . فالفكرة والتشبيه عنده يغدوان شيئا واحدا وذلك في الجزء الذى يصور فيه الأسقف لهفته إلى رؤية زوجته المتوفاه مستخدما صورة الرحلة :

انتظريني هنالك ، فلن أتوانى
عن لقياك فى ذاك الوادى الأجوف
ولا تقلقى لتأخر وصولى
فقد بدأت رحلتى فعلا
وهانذا أقتفى أثرك بكل السرعة
التى تخلقها الرغبة أو تنبتها الأحزان
كل دقيقة تبدو لى درجة قصيرة
وكل ساعة تبدو لى خطوة نحوك
وعندما يقبل الليل وأخلد إلى الراحة
انهض فى الصباح التالى مقتربا من غرب
حياتى وأبحر ما يقرب من ثمانى ساعات
قبل أن يتنفس النوم ورياحه النعسانة ...
لكن سمعا ! إن نبضى ، كطبلة ناعمة ،
يدق معلنا اقتراب وصولى وينبئك بأنى آت
ومهما يكن سيرى بطيئا
فسأجلس إلى جوارك فى نهاية الأمر .

(ونحن نجد فى الأبيات الأخيرة القليلة تأثير الرعب الذى كان أحد المعجبين بالأسقف كنج يتوصل إليه كثيراً : إدجاربو) . ومرة أخرى يحق لنا أن نأخذ هذه الرباعيات من قصيدة اللورد هربرت المسماة " **أنشودة** " وهى مقطوعة سيجمع الرأى فورا – فيما نخال – على أنها من مدرسة الشعر الميتافيزيقى :

وهكذا فعندما نرحل عن هنا

ولا نوجد بعد ذلك : لا أنت ولا أنا

كلانا لغز لصاحبه

وكلانا سيغدو نحن الاثنين ، وإن كنا نحن الاثنين شخصا واحدا

عندما قالت هذا بوجهها المرفوع إليّ

كانت عيناها اللتان تتوجان ذلك الجمال

مثل نجمتين راحتا بعد سقوطهما

تنظران إلى أعلى مرة أخرى باحثتين عن مقرهما :

وبينما قبض مثل هذا السلام الصامت الساكن

على إحساسهما المهدىء

كان المرء يخال أن ثمة قوة ذات تأثير

تملكت روحيهما المسلوبتين

ليس فى هذه الأبيات (ربما باستثناء النجوم وهى تشبيه لا ندركه فورا ولكنه

تشبيه جميل ومبرر) ما ينطبق على ملاحظات (صامويل) جونسون العامة عن الشعراء الميتافيزيقيين فى مقالته عن كاولى . هناك الكثير الذى يكمن فى ثراء التداعيات التى تنبع من كلمة " المهدىء " وتنضاف إليها فى عين الوقت ولكن المعنى واضح واللغة بسيطة أنيقة . ولنلاحظ أن لغة هؤلاء الشعراء بوجه عام تتسم بالبساطة والصفاء وأن هذه البساطة تصل فى شعر چورچ هربرت إلى أبعد مدى يمكنها أن تصل إليه . إنها بساطة يحاول كثير من الشعراء المحدثين أن يباروها دون نجاح .

إن تركيب الجمل – من ناحية أخرى – يكون أحيانا بعيدا عن البساطة ولكن هذا ليس عيبا وإنما هو آية إخلاص للفكرة والشعور . والأثر – فى أحسن أحواله – أقل تكلفا بكثير من أى قصيدة لجراى . وكما أن هذا الإخلاص يولد تنوعا فى الفكرة والشعور فإنه يولد أيضا تنوعا فى الموسيقى . إننا لنشك فيما لو كان من الممكن أن نجد فى القرن الثامن عشر قصيدتين من نفس البحر إسميا ولكنهما مختلفتان اختلاف « حبيبته الخجول » لمارفل عن « سانت تريزا » لكراشو .

فالأولى تولد انطباعا ملؤه السرعة الفائقة متوسلة إلى ذلك باستخدام المقاطع القصيرة والثانية تولد وقارا كهنوتيا متوسلة إلى ذلك باستخدام المقاطع الطويلة :

أيها الحب إنما أنت السيد الأوحد المطلق

للحياة والموت .

وإذا كان ناقد له ذكاء (صامويل) چونسون وحساسيته (رغم تحدد آفاقه) قد أخفق فى تعريف الشعر الميتافيزيقى بذكر عيوبه فإنه ليجمل بنا أن نتساءل عما إذا كان من الخير لنا أن نطبق المنهج المخالف لمنهجه ، أعنى أن نفترض أن شعراء القرن السابع عشر (حتى الثورة) كانوا تطورا طبيعيا ومباشرا للعصر الذى سبقهم وأن نتساءل – دون تحيز فى قضيتهم ينبع من استخدام هذه الصفة " ميتافيزيقى " – عما إذا لم تكن مزاياهم شيئا ذا قيمة باقية اختفت من بعدهم وما كان ينبغى أن تختفى . لقد أفلح (صامويل) چونسون – ربما من طريق المصادفة – فى تبين سمة خاصة بهم عندما لاحظ أن " محاولاتهم كانت دائما تحليلية " ولكنه ما كان ليوافق على أنهم ، بعد ما حدث من تشتت ، قد صاغوا المواد معا فى وحدة جديدة .

من المحقق أن الشعر الدرامى الذى كتبه الشعراء الإليزابثيون الأواخر والشعراء اليعقوبيون الأوائل يعبر عن درجة من نمو الحساسية لا نجدها فى نثرهم الجيد غالبا . وإذا استثنينا مارلو – وهو رجل ذو ذكاء خارق – فسنجد أن هؤلاء الكتاب المسرحيين (وهذه نظرية تستحق النظر على الأقل) قد تأثروا بمونتنى من طريق مباشر أو غير مباشر . وحتى لو استثنينا أيضا بن جونسون وتشابمان فسنجد أنهما كانا على حظ ملحوظ من اللوذعية وكانا يؤلفان بين لوذعيتهما وحساسيتهما وكانت طريقتهما فى الشعور تتغير بطريقة مباشرة وطازجة من جراء قراءتهما وتفكيرهما . ونحن نجد فى تشابمان على وجه الخصوص إدراكا حسيا مباشرا للفكرة أو إعادة خلق للأفكار على صورة شعور . وهذا بالضبط هو ما نجده عند دن :

فى هذا الشئ الواحد يكمن كل نظام

الآداب والرجولة

وذلك كى يتمكن الإنسان من إدماج نفسه فى الكون

فى اتجاهه الأساس ، ويجعل كل الأشياء صالحة

لأن تغدو جزءا واحدا من ذلك الكل فيمضى فى حركته الدائرية

لا أن يلتقط من الكل نصيبه التعس

ويرتد إلى المضايق أو إلى اللاشئ

متمنيا لو قد كان الكون كله

خاضعا لرقعة منه هي نفسه

وإنما هو يدخل في حسبانه الضرورة العظمى

ولنقارن هذه الأبيات بقطعة حديثة :

كلا ، فعندما يبدأ الصراع في داخله ،

يكون الإنسان شيئا . الله ينحني فوق رأسه

والشيطان ينظر من بين قدميه – وكلاهما يشده

فيغدو متروكا هو نفسه في المنتصف : تستيقظ الروح

وتنمو . ألا فلتظل تلك المعركة طوال حياته !

وربما كان من الأبعد عن العدل وإن كان من المغرى جدا (لأن كلا الشاعرين مهتم بتخليد الحب من طريق النسل) أن نقارن بين المقطوعات التي سبق لنا أن سقناها من قصيدة اللورد هربرت وبين هذه الأبيات لتنسون :

واحد سار بين زوجته وطفلته

بخطوات موزونة ثابتة هادئة

وكان بين الحين والحين يبتسم في وقار

شريكة دمه الحصيفة

انحنت عليه ، مخلصة رقيقة صالحة ،

تتحلى بوردة الأنوثة.

وفي حبهما المتبادل الآمن

كانت الفتاة الصغيرة تسير سيرا رزينا

تخطو مسبلة الجفنين في نقاء

كانت وحدة هؤلاء الثلاثة من العذوبة

إلى الحد الذى جعل قلبى المتجمد يبدأ فى الخفقان

متذكرا حرارته القديمة

ليس الاختلاف هنا اختلافا بسيطا فى الدرجة بين الشعراء . إنه شئ حدث للعقل الانجليزى فى الفترة ما بين عصر دن أو اللورد هربرت من تشربرى وعصر تنسون وبراوننج ، إنه اختلاف بين الشاعر الذهنى والشاعر المتأمل . فتنيسون وبراوننج شاعران وهما يفكران ولكنهما لا يشعران بأفكارهما فى سرعة انتشار أريج الوردة . لقد كانت الفكرة عند دن خبرة وكانت تشكل حساسيته . وعندما يكون ذهن الشاعر قد أعد لأداء مهمته على الوجه الأمثل فإنه يعمل دائما على إدماج الخبرات المتنافرة . إن خبرة الرجل العادى تتسم بالعماء وعدم الانتظام أوالشذرية فهو يقع فى الحب أو يقرأ سبنوزا لكنه لا يربط بين هاتين الخبرتين ولا هو يربطهما بضوضاء الآله الكاتبة أورائحة الطهو أما فى ذهن الشاعر فهذه الخبرات تشكل دائما كليات جديدة .

ويمكننا أن نعبر عن هذا الاختلاف إذن بالنظرية الآتية : إن شعراء القرن السابع عشر ، خلفاء الكتاب المسرحيين فى القرن السادس عشر ، كانوا يملكون جهاز حساسية يمكنها أن تلتهم أى نوع من أنواع الخبرة . إنهم بسطاء متكلفون عسيرون أو مغرقون فى الخيال - كأسلافهم - ولكنهم في ذلك ليسوا أكثر ولا أقل من دانتى وجويد كافالاكنتى وجوينو شيلى أو تشينو . لقد حدث فى القرن السابع عشر تفكك فى الحساسية لم نشف منه قط وكان من الطبيعى أن يتفاقم هذا التفكك بتأثير أقوى شاعرين من شعراء ذلك القرن : ملتون ودريدن . لقد أنجز كل من هذين الرجلين أعمالا شعرية بالغة الفخامة لدرجة أن رفعة الأثر أعمتنا عن افتقارهما إلى أمور أخرى . ولقد مضت اللغة فى طريقها وتحسنت من بعض الوجوه ، فخير ما كتبه كولنز وجراى (وصامويل) جونسون أو حتى جولد سميث من شعر يرضى بعض متطلباتنا العسيرة إلا رضاء أكثر مما يرضيها شعر دن أو مارڤل أو كنج . ولكن بينما غدت اللغة أشد رهافة غدا الشعور أشد فجاجة . إن الشعور والحساسية الممثلين في « فناء كنيسة ريفية » (دون أن نذكر شيئا عن تنسون أو براوننج) أشد فجاجة من الشعور والحساسية الممثلين فى " حبيبته الخجول " .

نبع ثانى النتائج الناجمة عن تأثير ملتون ودريدن من النتيجة الأولى ومن ثم كان بطئ الاتضاح . لقد بدأ العصر ذو العاطفية المغرقة مبكرا فى القرن الثامن عشر واستمر . وقد ثار الشعراء على الاستدلال والوصف وراحوا يفكرون ويشعرون على

نوبات ودون توازن أو غدوا شعراء متأملين . ونحن نجد في قطعة أو اثنتين من " انتصار الحياة " لشلي وفي الجزء الثاني من " هيپريون " آثارا للنضال من أجل توحد الحساسية " ولكن كيتس وشلي توفيا وظل تنسون وبراوننج يتأملان .

أما وقد انتهينا من هذا العرض الوجيز لنظرية - ربما كانت أشد وجازة من أن تنقل عقيدة - فقد نتساءل : ترى ماذا كان يكون مصير الشعر " الميتافيزيقي " لو أن تيار الشعر انحدر مباشرة عنهم مثلما انحدر مباشرة إليهم ؟ من المحقق أننا ما كنا عند ذاك لنصنفهم على أنهم شعراء ميتافيزيقيون . فالاهتمامات الممكنة للشاعر لا حدود لها وكلما كان الشاعر ذكيا كان ذلك أفضل إذ كلما كان ذكيا زاد احتمال أن يكون ذا اهتمامات : ونحن لا نشترط عليه إلا شرطا واحدا هو أن يحول اهتماماته إلى شعر لا أن يكتفي بتأملها شعريا . إن النظرية الفلسفية عندما تدخل الشعر تغدو راسخة المكانة لأن صدقها أو زيفها يغدو عند ذلك - بمعنى من المعاني - أمرا لا قيمة له ولأن صدقها - من ناحية أخرى - يقام عليه البرهان . وإن للشعراء الذين نناقشهم الآن كما أن لغيرهم من الشعر أخطاء متعددة ولكنهم كانوا - في خير أحوالهم - مشغولين بمحاولة العثور على معادل لفظي لحالات العقل والشعور . وهذا يعني أنهم كانوا أنضج - وأبقى على الزمن - ممن تلوهم من شعراء لا يقلون عنهم بالتأكيد مقدرة أدبية .

ليس من الضروري دائما أن يكون الشعراء مشغولين بالفلسفة أو بأي موضوع آخر وكل ما نستطيع أن نقوله هو أنه يبدو من المحتمل أن الشعراء في حضارتنا بأوضاعها الراهنة لابد أن يكونوا **عسيرين** . فحضارتنا تستوعب قدرا كبيرا من التنوع والتعقيد وهذا التنوع والتعقيد عندما يلتقي بحساسية مرهفة فلابد من أن ينتج نتائج منوعة معقدة . ينبغي أن يغدو الشاعر أشد شمولا وأميل إلي التلميح وأبعد عن المباشرة حتى يرغم اللغة على أداء معناه بل وأن يخلع مفاصلها إن لزم الأمر (وثمة تقرير لامع ومتطرف لهذا الرأي ، ليس من الضروري أن يربط المرء نفسه به ، يقدمه مسيوجان إبستين في كتابه " شعر اليوم " La poesie d' aujourd - hui) وهكذا نحصل على شئ يشبه الإغراب في التعبير . إننا نحصل في الحقيقة على منهج شديد القرب إلى حد يدعو للدهشة من منهج " الشعراء الميتافيزيقيين " وهو منهج يشبهه أيضا في استخدامه للكلمات الغامضة والصياغة البسيطة :

O geraniums di aphanes guerroyeurs sortileges
Sacileges monomanes .
Emballages devegondages, douches! O pressoirs

Des vyendanges des grands soirs!
lavettes aux abois ,
Thvrses au fond des bois,
Transfusions, répresailles
relevailles, compresses et l EternaI potion,
Angelus! en pouvoir plius
De debacles nuptiales de debcles nuptiales !

إيه يا أزهار الجيرانيوم الشفافة ، رقى محاربة
تدنيسات أحادية المس :
مواد للحزم ، لا حياء ، شآبيب !
إيه يا معاصر نبيذ حفلات مسائية !
ثياب أطفال تحت الحصار ،
ثرسيس فى أعماق الغابات !
تحولات ، قصاص ،
احتفالات قبول امرأة فى الكنيسة بعد الولادة ، ضمادات ، والشراب الأبدى
ناقوس التبشير ! لم يعد من الممكن
الكوارث الزوجية ! الكوارث الزوجية ! *

وهذا الشاعر نفسه يستطيع أن يكتب ببساطة :

Elle est bien loin, elle pleure ,
Le grand vent se lamente aussi...

إنها بعيدة ، إنها تبكى
والريح العظيمة تندب أيضا **

* الأبيات للشاعر الفرنسى چول لافورج « قصائد أخيرة » (١٨٩٠) (م)
** أبيات للافورج من قصيدته " حول ميتة " من ديوان " قصائد أخيرة " (م) .

ذلك أن جيل لافورج وتريستان كوربير – فى كثير من قصائده – أقرب إلى " مدرسة دن " من أى شاعرا إنجليزى عظيم . ولكن الشعراء الأشد منهم اتباعية يملكون نفس هذه الخاصة الجوهرية : خاصة تحويل الأفكار إلى إحساسات وتحويل أى ملاحظة إلى حالة عقلية :

Pour l'enfant amoureux de cartes et d' estampes ,
l' univers est egal a son vaste appetit .
An que le monde est grand a la clarte des lampes
Aux yeax du souverir que le monde est petit!

لدى الطفل عاشق الخرائط والصور
يعادل الكون شهيته العظيمة .
إيه ماأكبر العالم على ضوء المصباح
ولكن ما أصغره حين نراه بعين الذاكرة . ***

ونحن نجد فى الأدب الفرنسى أن أعظم أساتذة القرن السابع عشر : راسين وأعظم أساتذة القرن التاسع عشر : بود لير كانا من بعض النواحى أقرب إلى بعضهما منهما إلى أى شاعر آخر . وكان هذان الأستاذان العظيمان للكلمة أعظم أستاذين أيضا للتحليل النفسى وأشغفهم باستكشاف الروح . ومن الشائق أن نتأمل قائلين : أليس من نكد الحظ أن اثنين من أعظم أساتذة الكلمة فى لغتنا – ملتون ودريدن – يحققان انتصاراتهما في الوقت الذى يهملان فيه الروح إهمالا مذهلا ؟ ولو أننا استمررنا فى إنجاب الملتونات والدريدنات لما كان فى ذلك كبير خطر ولكن مما يدعو إلى الأسف فى الأوضاع الراهنة أن الشعر الإنجليزى قد ظل ناقصا هذا النقص . إن من يعترضون على : تكلف " ملتون أو دريدن يقولون لنا أحيانا : «انظروا فى قلوبكم واكتبوا» . ولكن النظرة إلى القلب ليست عميقة بما فيه الكفاية . لقد نظر راسين أو دن إلى ما هو أكثر من القلب وينبغى أن ننظر إلى قشرة المخ والجهاز العصبى والقنوات الهضمية .

أفلا يحق لنا أن ننتهى إذن إلى أن دن وكراشووفون وهربرت واللورد هربرت ومارفل وكنج وكاولى – فى خير أحواله – يسيرون فى التيار المباشر للشعر الإنجليزى وأنهم ينبغى أن يلاموا بهذا المعيار لا أن يدللوا بالحب الذى نكنه لعلم العاديات ؟ لقد مدحناهم المدح الكافى بعبارات تتضمن أنهم محدود الآفاق كقولنا إنهم : ميتافيزيقيون

*** الأبيات من قصيدة بودلير "الرحلة" (م) .

" أو " ذوو فطنة " أو " متفردون " أو " غامضون " رغم أنهم فى خير أحوالهم لا يملكون من هذه الصفات أكثر مما يملكه سواهم من الشعراء الجادين . ولا ينبغى من الناحية الأخرى أن نرفض نقد (صامويل) چونسون (وهو شخص يخاطر المرء إذا اختلف معه) قبل أن نتمكن منه أو نتمثل شرائع الذوق الچونسونية . وعندما نقرأ القطعة المشهورة من مقالته عن كاولى ينبغى أن نتذكر أنه يعنى بالفطنة ، كما هو واضح ، شيئاً أخطر شأنا مما نعنيه اليوم بهذه الكلمة . كما أنه ينبغى أن نتذكر ونحن نقرأ نقده لنظمهم كم كان النظام الذى تدرب عليه ضيق النطاق وكم كان حسن التدريب فيه . ينبغى أن نتذكر أن [صامويل] چونسون قد كان - فى المحل الأول - يمثل بأهم شاعرين أساءا إلى الحركة : كاولى وكڤلاند . ولو تحقق ذلك لكان عملاً مثمرا فإن المرء ليحتاج إلى كتاب قائم برأسه ينقض فيه تصنيف صامويل چونسون ويعرض هؤلاء الشعراء بكل اختلافاتهم نوعا ودرجة من موسيقى دن القوية إلى الرنين الواهن البهيج لأورليان تاونسند الذى يعد عدم إدراج قصيدته " حوار بين حاج والزمن " أحد أوجه النقص المؤسفة القليلة فى هذه المنتخبات الممتازة التى جمعها الأستاذ جريرسون .

من « أندرو مارڤل »

(١٩٢١)

إن الذكرى المئوية الثالثة لعضو هل السابق تستحق لا الاحتفال الذى اقترحته تلك القصبة المحظوظة فحسب ، وإنما أيضا قليل من التأمل الجاد فى كتاباته ، وهذا عمل من أعمال الورع ، بالغ الاختلاف عن بعث سمعة ميتة . لقد كانت مكانة مارفل عالية لفترة من الزمن ، وليس أحسن قصائده بالغ الكثرة ، وليست فقط معروفة جيدا من كتابي «الذخيرة الذهبية» « وكتاب أوكسفورد للشعر الإنجليزى» ، وإنما لابد أن تكون أيضاً قد استمتع بها قراء كثيرون . إن قبره ليس بحاجة إلى ورود ولا سذاب ولا إكليل غار ، وليس ثمة عدالة خيالية نزجيها إليه ، وإنما نستطيع أن نفكر فيه – إذا كانت هناك حاجة إلى التفكير – من أجل فائدتنا نحن ، لا فائدته هو . إن إعادة الشاعر إلى الحياة – وهى المهمة الكبرى والباقية للنقد – معناها فى هذه الحالة أن نعصر قطرات جوهر اثنتين أو ثلاث قصائد ؛ وحتى إذا اقتصرنا على هذه ، فقد نجد فيها شرابا نادرا لا يعرفه هذا العصر . فليس جهد النقد هو أن يقرر المكانة وإنما أن يعزل هذه الصفة . والحقيقة الماثلة فى أنه من بين كل شعر مارفل ، الذى ليس فى ذاته كبير الكمية ، فإن القسم القيم حقيقة مكون من بضع قصائد قليلة تومئ إلى أن الصفة المجهولة التى نتحدث عنها يحتمل أن تكون صفة أدبية أكثر منها شخصية ، أو هى – بمعنى أصدق – صفة حضارة ، وعادة تقليدية فى الحياة .

إن شاعرا من نوع دن أو بودلير أولافورج يكاد يمكن اعتباره مبتدعا لاتجاه ونظام من الفكر أو الأخلاق ودن عصى على التحليل : فإن ما يلوح تارة وجهة نظر شخصية غريبة قد يلوح تارة أخرى أقرب إلى أن يكون تركيزا دقيقا لضرب من الشعور منتشر فى الجو المحيط به . إن دن وكفنه ، أو الكفن ودافعه إلى ارتدائه ، أمران لا ينفصلان ، غير أنهما ليسا شيئا واحدا . وأحيانا ما يلوح أن القرن السابع عشر قد جمع ، لأكثر من لحظة ، وتمثل فى فنه كل خبرة الذهن الإنسانى التى يلوح (من وجهة النظر نفسها) أن القرون التالية كانت مشغولة ، جزئيا ، بدحضها . غير أن دن كان خليقا بأن يكون فردا متفردا فى أى زمان ومكان ، أما خير شعر مارفل فنتاج للثقافة الأوربية ، أى اللاتينية .

من ذلك الأسلوب العالى الذى تطور عن مارلو من خلال چونسون (لأن شكسپير

لا يندرج تحت هذه الأنساب) فصل القرن السابع عشر بين صفتين هما :

الفطنة والتفاصح . وليست هاتان الصفتان بالبساطة أو القابلية للإدراك على النحو الذى يلوح أن اسمهما يتضمنه ، كما أنهما ليستا – من الناحية الفعلية – طرفى نقيض . فكلتاهما تتسم بالوعى والثقافة ، وبوسع الذهن الذى يولد إحداهما أن يولد الأخرى . إن الشعر الفعلى لمارفل وكاولى وملتون وغيرهم إنما هو مزيج منهما متفاوت النسب . وينبغى أن نأخذ حذرنا حتى لا نستخدم هذه المصطلحات على نحو أشمل مما ينبغى : لأن معناهما – كما هو الشأن مع سائر المصطلحات السائلة التى يتناولها النقد الأدبى – يتغير بتغير العصور . وتوخيا للدقة ينبغى علينا أن نعتمد – إلى حد ما – على ثقافة القارئ وحسن ذوقه .

إن فطنة الشعراء الكاروليين ليست هى فطنة شكسبير ، وليست هى فطنة دريدن ، الأستاذ العظيم للازدراء ، أو فطنة بوب ، الأستاذ العظيم للكراهية ، أو فطنة سويفت ، الأستاذ العظيم للاشمئزاز . فما نعنيه بالفطنة إنما هو خاصة شائعة بين أناشيد «كومس» وقصيدة Anacreontics لكاولى و " الأنشودة الهوراسية " لمارفل ، إنها أكبر من أن تكون براعة فنية ، أو معجم ألفاظ حقبة زمنية وأسلوبها فى ترتيب الجمل : وإنما هى – تلك التى وصفناها ، على نحو تجريبى ، بأنها فطنة عقلانية صلبة تكمن تحت الرشاقة الغنائية الخفيفة . وأنت لا تستطيع أن تجدها عند شلى أو كيتس أو وردزورث . وأنت لا تستطيع أن تجد أكثر من صدى منها عند لاندور ، وأقل من صدى عند تنسون وبراوننج . ومن بين المعاصرين نجد أن بيتس أيرلندى ، وهاردى رجل إنجليزى حديث – أى أن هاردى لا يملكها وبيتس خارج موروثها تماما . ومن ناحية أخرى ، فكما أن وجودها أمر محقق لدى لافونتين ، فإن ثمة قسما كبيرا منها لدى جوتييه . أما عن التفاصح ، أى الاستغلال المتعمد لإمكانات الفخامة فى اللغة وهو ما استخدمه ملتون وأساء استخدامه – فإن ثمة نموذجا لاستخدامه بل وإساءة استخدامه فى شعر بودلير .

وليست الفطنة بالصفة التى اعتدنا أن نربط بينها وبين الأدب " البيوريتانى " ، بين ملتون أو مارفل . غير أنه إذا كان الأمر كذلك فإننا نكون ، جزئيا ، مخطئين فى تصورنا للفطنة ، وجزئيا مخطئين فى تعميماتنا عن البيوريتان . ولئن لم تكن فطنة دريدن أو فطنة بوب هى اللون الوحيد من الفطنة فى لغتنا ، فإن بقية الألوان ليست مجرد مرح بسيط أو نزق خفيف أو خروج عن اللياقة طفيف أو إبجرامات صغيرة . ومن ناحية أخرى ، فإن المعنى الذى يمكن به أن نصف رجلا كمارفل بأنه " بيوريتانى " إنما هو معنى محدود . فالأشخاص الذين كانوا يناهضون تشارلز الأول والاشخاص الذين كانوا يعضدون الكومنولث لم يكونوا جميعا من طائفة

Busy Zeal - of - the - land

أو من طائفة

the united Grand Junction Ebenzer Temperance Association

لقد كان الكثيرون منهم سادة فى زمنهم ، لا يعدون أن يؤمنوا – مع قدر من العقل كبير – بأن الحكومة التى يتولاها برلمان من السادة خير من حكومة يتولاها فرد من أسرة ستيورات . وعلى الرغم من أنهم كانوا – حتى ذلك الحد – ممارسين ليبراليين ، فإنهم ما كانوا ليتنبئوا باجتماع الشاى وانشقاق المنشقين . ولما كانوا رجال تعليم وثقافة ، بل وأسفار ، فإن بعضهم تعرض لتلك الروح التى كانت تسود العصر ، والتى قدر لها أن تكون الروح الفرنسية المهيمنة على العصر . ومن الغريب أن هذه الروح كانت معارضة تماما للاتجاهات الكامنة فى الپيوريتانية أو القوى العاملة فيها . وهذا الصراع يلحق ضررا كبيرا بشعر ملتون . أما مارفل – الذى كان خادما نشطا للجمهورية ، وإن يكن مشايعا لها فاترا ، وشاعرا على نطاق أضيق – فقد كان نصيبه من الضرر أقل من نصيب ملتون بكثير . وبيته المكتوب عن تمثال تشارلز الثانى : " إنه ملك لا يستطيع إزميل أن يصلحه " يصلح أن يوضع فى مواجهة نقده للتمرد الكبير : " إن الناس ... قد كان يجمل بهم ، وكان باستطاعتهم ، أن يثقوا بالملك " ، وعلى ذلك فإن مارفل ، الذى كان ابن قرنه أكثر مما كان پيوريتانيا ، يتحدث بصوت عصره الأدبى على نحو أوضح وأقل التباسا مما يفعل ملتون .

وهذا الصوت يتحدث بقوة غير معهودة فى قصيدة " إلى حبيبته الخجول " ، وموضوع هذه القصيدة واحد من الموضوعات التقليدية العظيمة الشائعة فى الأدب الأوربى . إنه موضوع " أى حبيبتى " و " اجمع براعم الورود " و " فلتمض أيتها الوردة الجميلة " . وهو موجود في صرامة لوكريتيوس الوحشية وفى نزق كاتولوس الحاد . وفطنه مارفل إنما تجدد هذا الموضوع بتنوع صوره وترتيبها . ففى أولى فقره الثلاث يتلاعب بوهم يبدأ بالإبهاج ثم يفضى إلى الإدهاش .

لو قد كان لدينا من الدنيا الكفاية ومن الزمان

لما كان فى هذا النفور ياسيدتى من جريرة

... ولكنت بحيث

أتعشقك عشر سنين قبل الطوفان

وكنت إن أحببت ، بحيث تتأبين

إلى أن يتحول اليهود عن دينهم ،

ولكانت ثمار حبى بحيث تنمو

أكبر من الامبراطوريات وأشد بطأ ...

فنحن نلاحظ السرعة العالية ، وتتابع الصورة المركزة ، التى يضخم كل منها الخيال الأصلى . وعندما تبلغ هذه العملية غايتها وتلخص ، تتحول القصة فجأة بتلك البغتة التى صارت واحدة من أهم وسائل تحقيق التأثير الشعرى منذ هوميروس :

لكنى لا أفتا أسمع عند ظهرى

مركبة الزمان المجنحة وهى تسرع إلى قربنا ،

وهناك ترقد أمامنا

صحارى الأبدية الشاسعة .

إن حضارة بأكملها لتكمن فى هذه الأبيات :

Pallida mors aequo pulsat pede pauperum tabernas Regumque turris

موت شاحب من مثل ما يطرق أكواخ الفقراء

وأبراج الملوك على قدم المساواة .

وليس هوراس فقط ، وإنما كاتولوس نفسه :

Nobis , cum semel occidit brevis lux,
Nox est perpetuauna dormienda .

حيث أن نور الشخيوخة يخبو سريعا

(فالحياة) بالنسبة لنا ليل أبدى علينا أن ننامه .

إن شعر مارفل لا يملك ذلك التردد الجليل للأصداء فى لاتينية كاتولوس ، ولكن من المحقق أن الصورة التى يقدمها مارفل أشمل وأنفذ إلى الأعماق من صورة هوراس . ولو أن شاعرا حديثا سمق إلى الأوج ، لكن من المحتمل جدا أن يختم حديثه بهذا التأمل الخلقى . ولكن المقطوعات الثلاث فى قصيدة مارفل تتسم بشئ أقرب إلى أن يكون علاقة قياسية بين بعضها وبعض . فبعد اقتراب وثيق من حالة دن النفسية .

ولتعالجن الديدان

تلك البكارة التي حافظت عليها طويلا . . .

إن القبر لمكان خاص أخاذ

لكنى لا إخال أحدا يعانق فيه أحدا

تجئ الخاتمة :

دعينا نطوى كل قوتنا وكل

قتنا فى كرة واحدة

ونمزق مسراتنا بالصراع العنيف

خلال بوابات العيش الحديدية .

ولن ينكر أحد أن هذه القصيدة تمتاز بالفطنة . غير أنه قد لا يكون واضحا أن هذه الفطنة تشكل تصعيد وتنزل سلم موسيقى عظيم الحظ من قوة الخيال ، فهذه الفطنة لا تجتمع فقط مع الخيال ، وإنما تنصهر فيه . وبوسعنا بسهولة أن نتبين خيالا فطنا فى الصور المتتابعة (" ثمار حب " ، " إلى أن يتحول اليهود عن دينهم ") ولكنه ليس بالخيال الذى ينغمس فيه الشاعر – مثلما يفعل كاولى أو كليفلاند أحيانا – لأجل ذاته وإنما هو تزيين بنائى لفكرة جادة . وهو ، فى هذا ، متفوق على خيال قصيدتى " الطرب "LAllegro والمتفكر Il Penseroso ، أو على قصائد كيتس الأخف وزنا والأقل نجاحا . والحق أن هذا التحالف بين الخفة والجد (والذى يعمق من الجد) إنما هو من خصائص نوع الفطنة التى نحاول أن نتعرف عليها . ونحن نجده فى هذه الأبيات :

Le squelette etait invisible
Au temps heureux de lart paien!

لجوتييه وفى غندرة dandysme بودليرولافورج . إنه موجود فى قصيدة كاتولوس التى أوردت أبياتا منها ، وفى تنويع بن چونسون .

أليس بوسعنا أن نخدع أعين

جواسيس بيوت قلائل مساكين ؟

ليس من الخطيئة أن نختلس ثمار الحب

وإنما نكشف عن هذه السرقات المعذبة

لتؤخذ وترى

هذه قد بررت الجرائم .

فهذا شئ موجود فى بروبرتيوس وأوفيد . إنه من خصائص أدب مثقف ، وهو خاصة تمتد فى الأدب الإنجليزى ، وذلك - بالضبط - فى اللحظة السابقة لتغير الذهن الإنجليزى ، وهى ليست بالخاصة التي نتوقع من البيوريتانية أن تشجعها . وعندما نصل إلى جراى وكولنز تظل هذه الحذلقة المثقفة باقية ، ولكن فى اللغة فقط ، بينما تختفى من الشعور . لقد كان جراى وكولينز أساتذة . ولكنهما فقدا ذلك الإمساك بناصية القيم الإنسانية ، وتلك القبضة القوية على الخبرة الإنسانية التى هى من أقوى منجزات الشعراء الإليزابيثيين واليعقوبيين . وهذه الحكمة التى ربما كانت كلبية ولكنها لا تعرف الكلل (وهى عند شكسبير تنبؤية مرعبة) تؤدى إلى الفهم الدينى ولا تكتمل إلا به . إنها تؤدى إلى نقطة قول بوفاروبيكوشيه :

Ainsi tout leur a craque dans la main

إن الفرق بين الخيال والتوهم - بالنظر إلى هذا الشعر المتسم بالفطنة - إنما هو فرق بالغ الضيق . من الواضح أن الصورة التى تكون مضحكة على نحو فورى وغير مقصود لا تعدو أن تكون توهما . ففى قصيدة " عن بيت ابلتون " يقع مارفل فى إحدى هذه الصور غير المرغوب فيها ، وذلك فى وصفه لموقف البيت من سيده :

ومع هذا فإن البيت الثقيل يرفض عرقا ،

وقلما يحتمل سيده العظيم

غير أنه حيث يأتى ، تتحرك القاعة الكبيرة ،

ويغدو المربع دائريا

وهى أبيات - مهما يكن المراد بها - أشد إضحاكا مما كان يراد لها أن تكون . ومارفل يقع أيضا فى الغلطة الأكثر شيوعا : غلطة الصور التى تنمى أكثر من اللازم أو تشتت ، التى لا تدعم شيئا سوى أجسادها الشائهة الخاصة .

غير أن صور قصيدة " الحبيبة الخجول " ، لا تتسم بالفطنة فقط ، وإنما تفى بتجلية كولردج للخيال :

" وهذه القوة .. تكشف عن نفسها فى الموازنة أو التوفيق بين الصفات المتضادة أو المتنافرة : فى التشابه مع الاختلاف ، العام والعينى ، الفكرة والصورة ، الفرد

والنموذج الممثل ، والاحساس بالجدة والطزاجة مع الموضوعات القديمة والمألوفة ، حالة من الانفعال أكثر من المألوف مع نظام أكثر من المألوف ، حكم يقظ دائما وامتلاك للنفس ثابت ، مع حماس وشعور عميق أو حمس . . . . "

وقول كولردج ينطبق أيضا على المنظومات التالية ، التى اخترتها بسبب تشابهها ، ولأنها تصور الوقفة البارزة التى كثيرا ما يدخلها مارفل على بيت قصير :

وبعد ذلك يدخل المشذبون ذوو اللون الأصحم

وهم الذين يلوحون كبنى اسرائيل مقبلين

يسيرون على الأقدام عبر بحر أخضر . . . .

والآن تصطبغ المروج بلون متجدد ،

وهى التى يلوح عشبها ، الممتزج بلون رطب ،

أشبه بحرير أخضر ولكنه غسل حديثا . . . .

إنه يعلق فى الظلال البرتقال اللامع ،

كمصابيح ذهبية فى ليلة خضراء . . . .

يمحو كل ما صُنع

لفكرة خضراء فى ظل أخضر . . . .

لو أنه عاش طويلا ، لكان

زنابق من الخارج وورودا من الداخل .

والقصيدة ،التى أخذت منها آخر هذه المقتطفات (قصيدة " الحورية والفون ") قائمة كلها على أساس بالغ الوهن ، ونستطيع أن نتصور ما كان بعض ممارسينا المحدثين للخيوط الهينة الشأن خليقين بأن يصنعوا منه . غير أنه لا يجمل بنا أن ننحدر إلى معاصرة مثيرة للحسد كى نوضح هذا الاختلاف . هذه ستة أبيات من " الحورية والفون "

لى حديقة خاصة بى

وكذلك الشأن مع ورودها النامية

وزنابقها حتى لتخالها

برية صغيرة

وطوال فصل الربيع من السنة

كانت لا تحب إلا البقاء هناك .

وهذه خمسة أبيات من " أغنية الحورية إلى هيلاس " فى " حياة ياسون وموته " لوليم موريس :

أعرف حديقة صغيرة قريبة

تكثف فيها الزنابق والورود الحمراء

حيث يمكننى أن أتجول إن شئت

من الفجر الندى إلى الليل الندى

وثمة من يتجول معى

فحتى هذا الحد نجد أن وجه الشبه أكثر لفتا للنظرمن الاختلاف ، على الرغم من أننا قد نلاحظ غموض الإشارة ، فى البيت الأخير ، إلى شخص أو شكل أو طيف غير محدد ، إذا قورن بالرد الأكثر إفصاحا للوجدان إلى الموضوع ، الذى نتوقعه من مارفل .غير أن موريس لا يلبث أن يشطح شطحا شديدا فى الجزء التالى من القصيدة :

ومع ذلك فعلى الرغم من أنى أترنح ، وقد دب إلى الوهن

خلفت نفحة صغيرة

تتلمس ، بين فكى الموت ،

سبيلا إلى ذلك المكان السعيد

تبحث عن الوجه الذى لا أنساه

ذلك الذى رأيته يوما ، وقبلته يوما ، وحرمت منه يوما

قرب تمتمة البحر .

فها هنا نجد أن الشـبه ، إن كان ثمة شـبه ، يتصل بالجزء الأخير من قصيدة « إلى حبيبته الخجول » وأما عن الاختلاف ، فإنه لا يمكن أن يكون أكثر اتضاحا . إن تأثير قصيدة موريس الجذابة يعتمد على ضبابية شعورها ، وغموض موضوعها ، أما تأثير قصيدة مارفل فيعتمد على دقتها اللامعة الصلبة . وليست هذه الدقة راجعة إلى الحقيقة الماثلة فى أن مارفل يتناول انفعالات أكثر فجاجة ، أو أبسط ، أو أشد جسدية . ذلك أن وجدان موريس ليس أكثر رهافة أو أكثر روحانية ، وإنما هو لا يعدو أن يكون أشد غموضا ، ولئن شك أمرؤ فيما إذا كان يمكن للوجدان الأكثر رهافة أو روحانية أن يتسم بالدقة ، فما عليه إلا أن يدرس معالجة تنوعات الوجدان غير الجسدى فى "

الفردوس " Paradiso وثمة نتيجة غريبة تنجم عن المقارنة ين قصيدة موريس وقصيدة مارفل هى أن الأولى ، وإن لاحت أكثر جدية ، هى الأخف وزنا ، وقصيدة مارفل " الحورية والفون " التى تلوح أخف وزنا ، هى أكثر القصيدتين جدية .

هكذا يبكى البلسم الجريح ، هكذا

ينطلق البخور المقدس

ويذوب أبناء هليوس الذين فقدوا اخوتهم

فى مثل هذه الدموع العنبرية

إن لهذه الأشعار إيحائية الشعر الحق ، أما أشعار موريس التى ليست بشئ إلا أن تكون محاولة للإيحاء ، فلا توحى بشئ فى الحقيقة . ونحن نميل إلى أن نستنتج أن الإيحاء بمثابة العبير المحيط بمركز لامع واضح ، وأنك لا تستطيع أن تحصل على العبير وحده . وشعور موريس الأشبه بأحلام اليقظة هين الشأن أساسا ، ولكن مارفل يتناول شيئا هينا ، كشعور فتاة نحو طائرها المدلل ، ويقيم صلة بينه وبين ذلك السديم المروع والذى لا ينضب له معين من الانفعالات المحدقة بكل عواطفنا الدقيقة والعملية ،و ويمتزج بها ، ومرة أخرى ، يفعل مارفل هذا فى قصيدة قد تلوح ، بسبب جهازها الرعوى الشكلى ، موضوعا تافها :

كلوريندا : قرب هذا ، ثمة ناقوس ينبوع سائل

يدق داخل المحارة المقعرة .

دامون : عسى النفس أن تستحم هناك وتتنظف

أم عساها تنقع غلتها ؟

حيث نجد مجازا قد غمرنا فجأة في صورة التطهر الروحى . ونحن نجد هنا عنصر المفاجأة كما فى قول ڤيون :

Necessite fait gens mesprendre

Et faim saillir le loup des boys,

المفاجأة التى اعتبرها يو على أعلى درجة من الأهمية ، وكذلك نجد كبح جماح النفس وهدوء النغمة اللذين يجعلان من المفاجأة أمرا ممكنا ، وفى أشعار مارفل التى سقناها هناك تلك الإحالة للمألوف إلى شئ غريب ، وللغريب إلى شئ مألوف ، التى عزاها كولردج إلى الشعر الجيد .

إن جهد إقامة عالم من الأحلام ، ذلك الجهد الذى يغير الشعر الإنجليزى هذا التغيير الكبير فى القرن التاسع عشر ، عالم من الأحلام مختلف تماما عن الحقائق الرؤيوية لـ " الحياة الجديدة " Vita Nuova أو عن شعر معاصرى دانتى ، إنما يمثل مشكلة لا ريب فى أنه يمكن العثور على تفسيرات متنوعة لها . والنتيجة ، على أية حال ، تجعل شاعرا من القرن التاسع عشر ، فى مثل حجم مارفل ، شخصية أهون شأنا بكثير وأقل جدية . إن مارفل ليس شخصية أعظم من وليم موريس ، غير أنه كان يملك وراءه شيئا أشد صلابة بكثير : لقد ورث التأثير الواسع والنفاذ لبن چونسون . ولم يكتب بن چونسون قط شيئا أشد خلوصا من قصيدة مارفل " أنشودة هوراسية " ، وإن لهذه الأنشودة نفس تلك الخاصة من الفطنة التى كانت منتشرة فى النتاج الإليزابيثى بأكمله ومركزة فى عمل بن چونسون . وكما قلنا فيما سبق ، فإن هذه الفطنة التى تسرى فى شعر مارفل أشد اتساما بالطابع اللاتينى وأكثر تهذيبا من أى شئ تلاها ، فالخطر الأكبر – فضلا عن التشويق والانفعال الأكبر – للنثر والشعر الإنجليزى ، إذا قورن بالنثر والشعر الفرنسى ، إنما يتمثل فى أنه يسمح ويبرر المبالغة في صفات معينة ، مما يترتب عليه تنحية صفات أخرى . لقد كان دريدن عظيما في الفطنة ، كما كان ملتون عظيما فى التفاصح ولكن الأول – بعزله هذه الصفة وتحويلها فى حد ذاتها إلى شعر تام – والثانى – باستغنائه عنها كلية – ربما يكونان قد أضرا بلغتنا . ولدي دريدن تغدو الفطنة فكهة تقريبا ، ومن ثم تفقد بعض اتصالها بالواقع ، وتغدو فكاهة خالصة ، وهو مالا تكاد تفعله الفطنة الفرنسية قط .

أراحت القابلة يدها على جمجمته الغليظة ،

متفوهة بهذا التبريك التنبؤى : فلتكن بليدا ......

حشد عديد من القديسين الحالمين يتتابع ،

من السلالة القديمة الصادقة المتحمسة .

فهذا جرئ وفخيم ، وإنه لينتهى إلى تهكم تعد أهاجى مارفل التهكمية ، بالقياس إليه ، فقاعات عابرة .

ذلك الذى أقبل من حدائقه الخاصة ، حيث

كان يعيش متحفظا متقشفا ،

(وكأنما قصاراه

أن يزرع البرغموت)

ثم إذ هو ، فى بسالته النشطة ، يرتقى

كيما يقوض ما شاده الزمان من أعمال كبيرة ،

ويشكل المملكة العتيقة

فى قالب جديد ،

ألا إن الاسكتلندى لن يجد له مأوى

فى ذهنه الأبلق ،

ولسوف ينكمشون تحت أرديتهم الصوفية

من هذه البسالة التى تبعث الحزن فى قلوبهم :

فنحن نستطيع أن نجد هنا تعادلا وتوزانا وتناسبا فى النغمات . وهى صفات على حين أنها لا تستطيع أن ترفع مارفل إلى مستوى دريدن أو ملتون ، تنتزع موافقة لا يتلقاها منا هذان الشاعران ، وتضفى متعة هى - على الأقل - مختلفة فى النوع عن أى متعة يستطيعان - فى كثير من الأحيان - أن يمنحانا إياها . وهذا هو ما يجعل من مارفل أثرا كلاسيا ، أو كلاسيا بمعنى لم يكن به جراى وكولنز كلاسيين ، ذلك أن هذين الأخيرين - مع كل ما نسلم لهما به من نقاء - يعدان نسبيا فقيرين فى ظلال الشعور والقدرة على المقابلة والتوحيد .

وإنا لنشعر بالحيرة فى محاولتنا أن نترجم الصفة - التى يومئ إليها مصطلح الفطنة المبهم والذى عفى عليه الزمان - إلى ذلك المصطلح اللفظى الذى يساويه عجزا عن الإرضاء ، مصطلح عصرنا . وحتى كاولى لا يتمكن من تعريفها إلا بنواحيها السلبية :

إنها تظهر حلوة فى ألف شكل

هناك رأيناها واضحة ، وها هى ذى الآن هنا

كأرواح فى مكان ، لا ندرى كيف جاءت

وقد خرجت من عملتنا النقدية كلية ، ولم يسك اصطلاح جديد يحل محلها ، فهذه الصفة قلما توجد الآن ولا يتبينها أحد قط :

فى قطعة حقة من الفطنة ، ينبغى أن يوجد كل شئ

ومع ذلك ينبغى أن يتفق فيها كل شئ

كما أنه في الفلك ، دون قسر أو صراع ،
قد سكنت كل الكائنات ، كل الكائنات الحية .
أو كما أن الصور البدائية للكل
(إذا قارنا جليل الأمور بصغيرها)
ترتسم ، دون تنافر أو خلط ،
على تلك المرآة الغريبة للإله .

وإلى هذا الحد ، يكون كاولى قد أحسن القول ، غير أننا إذا حاولنا ما لا يجاوز ما حاوله كاولى ، فإنه لينبغى علينا – إذ نجد أنفسنا فى وضع الناظر إلى الوراء – أن نغامر بما هو أكثر من التعميمات الملهفة . وإذ تظل أعيننا مثبتة على مارفل ، نستطيع أن نقول إن الفطنة ليست هى اللوذعية ، وإنما هى تختنق أحيانا تحت وطأة اللوذعية ، كما هو الشأن فى قسم كبير من ملتون . وهى ليست كلبية ، رغم أن فيها نوعا من الصلابة قد يختلط بالكلبية ، عند رقيقى الأذهان . إنها تختلط باللوذعية لأنها تنتمى إلى ذهن مثقف غنى بأجيال من الخبرة ، ويخلط بينها وبين الكلبية لأنها تنطوى على فحص ونقد مستمرين للخبرة . إنها تتضمن – فيما يحتمل – اعترافا ، مضمرا فى التعبير عن كل خبرة ، بأن هناك أنواعا أخرى من الخبرة ممكنة ، وهو ما نجده لدى أعظم الشعراء بنفس الوضوح الذى نجده به لدى شعراء مثل مارفل . قد يلوح أن مثل هذا التقرير العام يبعد بنا كثيرا عن قصيدة " الحورية والفون " أو حتى عن قصيدة " أنشودة هوراسية " ، غير أنه ربما كان يبرره الرغبة فى أن نفسر ذلك الذوق الدقيق لمارفل الذى يمكنه من أن يجد الدرجة المناسبة من الجدية لكل موضوع يعالجه . إن أخطاءه الذوقية ، حين يخطئ ، ليست خطايا فى حق هذه الفضيلة وإنما هى مجازات مغربة واستعارات وتشبيهات منتفخة ولكنها لا تتمثل قط فى تناول موضوع من الموضوعات بجدية أكثر من اللازم ، أو بخفة أكثر من اللازم . إن هذه الفضيلة ، فضيلة الفطنة ، ليست خاصة ينفرد بها الشعراء الأقل مرتبة ، والشعراء الأقل مرتبة فى أحد العصور أو إحدى المدارس ، وإنما هى خاصة ذهنية ربما كانت لا تغدو ملحوظة ، فى ذاتها ، إلا فى عمل الشعراء الأدنى مرتبة . أضف إلى ذلك أنها غائبة عن عمل وردزورث وشلى وكيتس الذى قام نقد التاسع عشر ، لا شعوريا ، عليه . فقد كانت الفطنة أمرا لا صلة له بخير شعرهم .

أشاحب أنت من عناء
تسلقك السموات وتحديقك إلى الأرض ،

متجولا بلا رفيق
بين النجوم المختلفة المولد عن مولدك ،
متغيرا دائما ، كعين حزينة ،
لا تجد ما تستحق أن تثبت عليه بصرها ؟

وإنه ليكون من العسير أن نجرى أى مقارنة نافعة بين هذه الأبيات لشلى وأى شئ لمارفل . غير أن الشعراء التالين ، الذين كان بمقدروهم أن يستفيدوا من هذه الصفة فى مارفل ، لم يكونوا يملكونها ، وحتى براوننج يلوح ، على نحو غريب ، فجا – من إحدى النواحى – بالقياس إلى مارفل . واليوم نجد أحيانا تورية ساخرة أو هجاء جيدين ، ولكنهما يفتقران إلى توزان الفطنة الداخلى ، لأن صوتيهما إنما هما ، أساسا ، احتجاجات على عاطفية مغرقة أو حماقة خارجية من نوع ما . أو نحن نجد شعراء جادين يلوحون خائفين من اكتساب الفطنة ، خشية أن يفقدوا الحدة . والصفة التى كان مارفل يملكها ، هذه الفضيلة المتواضعة والشخصية على التحقيق سواء دعوناها فطنة أو عقلا أو حتى تهذيبا – قد فشلنا فى تعريفها ، غير أنه مهما يكن الإسم الذى نطلقه عليها ، ومهما يكن تعريفنا لذلك الاسم ، فإنها شئ نفيس ، نحن بحاجة إليه ومنقرض فيما يلوح . وهى الشئ الخليق بأن يحفظ سمحة مارفل .

C'etait une belle ame, come on ne fait plus a Londres .

هذا رجل لطيف لا يلتقى به المرء فى لندن .

مـن " چـون دريـدن "

(١٩٢١)

لئن كان الأمل فى الاستمتاع (وهو المبرر الوحيد لقراءة الشعر) غائبا لحق لنا أن نترك سمعة داريدن نائمة فى كتيبات الأدب . وبالنسبة لأولئك الذين لا يشعرون حقيقة بعبقريته (وهؤلاء هم ، فيما يحتمل ، غالبية قراء الشعر الأحياء) فإن كل ما نستطيعه هو أن نجيبهم بأمثلة للقضية التالية : إن عدم شعورهم به لا يدل فقط على أنهم لا يلقون بالا إلى الهجاء والفطنة ، وإنما يدل أيضا على افتقارهم إلى إدراك صفات لا تقتصر على الهجاء والفطنة ، وتوجد فى أعمال شعراء آخرين يشعر هؤلاء الأشخاص بأنهم يفهمونهم ؛ وبالنسبة لمن تربت أذواقهم فى الشعر ، كلية ، على الشعر الإنجليزى فى القرن التاسع عشر – كما هو الشأن مع غالبية القراء – فإنه لمن الصعب أن نشرح دريدن أو نلتمس له عذرا . إن القرن العشرين مازال يعيش فى القرن التاسع عشر ، رغم أنه قد يكتسب مع الزمن طابعه الخاص . وقد كانت للقرن التاسع عشر ، شأنه فى ذلك شأن أى قرن آخر ، أذواقه المحدودة وبدعه الجارية . وكان ، ككل عصر آخر ، على غير وعى بحدوده . لم يكن فى أذواقه وبدعه الجارية مكان لدريدن . ومع ذلك فإن دريدن هو أحد مقاييس شمولية التذوق للشعر . إنه خليفة لچونسون ، وبالتالى سليل لمارلو ، وسلف أفضل ما فى شعر القرن الثامن عشر ، كله تقريبا . فنحن متى تمكنا من دريدن – وبالتمكن أعنى الاستمتاع الكامل والأساس به ، وليس الاستمتاع الشخصى القائم على نزوة – غدا بوسعنا أن نستخلص كل ما يمكن استخلاصه من متعة وسمو من معاصريه – أولدام ودنام ، أو الأقل إثابة : ولر ومن خلفوه – وليس فقط من بوب وإنما أيضا من فيليبس وتشرشل وجراى وجونسون وكوير وجولد سميث ، وقد استطال إلهامه فى كراب وبيرون ، بل أنه يمتد – كما بين فان دورين بمهارة – إلى پو . وحتى الشعراء المسئولون عن الثورة كانوا يعرفون إنتاجه معرفة جيدة : فوردزورث كان يعرف عمله ، كيتس استصرخه كى يعينه . وليس بوسعنا أن نستمتع استمتاعا كاملا أو نقدر تقديرا صائبا مائة عام من الشعر الإنجليزى إلا إذا استمتعنا بدريدن استمتاعا كاملا ، والاستمتاع بدريدن معناه تجاوز حدود القرن التاسع عشر نحو حرية جديدة .

كله ، كله من نفس النوع من البداية إلى النهاية !

طرادك كان يضع حيوانا نصب عينيه ؛

حرويك لم تجلب شيئا ؛

عشاقك كانوا جميعا غير صادقين .

من الخير أن عصرا قديما قد انتهى ،

وأنه آن الأوان لبدء عصر جديد .

إن العصر العظيم للعالم يبدأ من جديد ،

والسنوات الذهبية تعود ،

والأرض ، كمثل ثعبان ، تجدد

ثيابها الشتوية التى بليت

السماء تبتسم ، والعقائد والإمبراطوريات تلمع

كحطام حلم أخذ فى الذوبان

إن أولى هاتين القطعتين لدريدن ، والثانية لشلى . والثانية توجد فى « كتاب أكسفورد للشعر الإنجليزى » ، أما الأولى فلا توجد فيه . ومع ذلك نستطيع أن نتحدى أى إنسان أن يثبت لنا أن الثانية هى الأفضل من زاوية المزية الشعرية الباطنة . ومن اليسير أن نرى لماذا كان من الأسهل على الثانية أن تجتذب القرن التاسع عشر ، وما تبقى من القرن التاسع عشر تحت اسم القرن العشرين . ولكن ليس مما يعادل ذلك يسرا أن نرى لياقة فى صورة تسلخ ثعبانا عن " ثيابه الشتوية " وهذا لون من العيوب كان معاصرو دريدن بحيث يلاحظونه بأسرع مما يلاحظه معاصر لشلى .

إن هذه التأملات قد أثارها كتاب جديد بالاعجاب عن دريدن ، ظهر فى هذه الفترة من الزمن ، التى ربما كان الذوق يصير فيها أشد سيولة ، وعلى استعداد لتقبل قالب جديد (١) . وإنه لكتاب يجدر بكل مزاول للنظم الإنجليزى أن يدرسه . فالدراسة فيه وافية جدا ، والمادة بالغة الاحكام ، والتذوق بالغ الانصاف والاعتدال والحماس ، ترفده مقتطفات غزيرة أحسن اختيارها من شعر دريدن والإيحاء بالحقائق الموضوعية على نحو بارع ،

(١) " جون دريدن ، لمارك فان دورين (نيويورك : هاركورت بريس آندهاو)

يفضي بنا إلى بعيد إلى الحد الذى لا يبقى معه إلا أن نذكر – على سبيل العيوب التى لا تنتقص من قيمة الكتاب – إغفال أمرين : أن نثر دريدن لم يعالج ، ومسرحياته قد غض من شأنها على نحو ما . والشئ المؤثر على نحو خاص هو ذلك العرض لاتساع رقعة عمل دريدن ، وهو ما تبينه المقتطفات من كل نوع . إن كل إنسان يعرف " ماك فلكنو " وأجزاء من " أبشالوم واخيتوفيل " ، وعلى ذلك يكون دريدن قد غاص تحت وطأة الأشخاص الذين رفعهم إلى مقام التبريز – شادول وسيتل وشافتسبرى وبكنجهام . لقد كان دريدن أكبر بكثير من أن يكون هجاء ساخرا ، والتخلص منه باعتباره هجاء ساخراً إنما هو وضع لعقبة فى طريق تفهمنا له . وفى كل حال ، ينبغى علينا أن نقنع أنفسنا بتعريفنا لاصطلاح الهجاء الساخر ، ولا ينبغى أن ندع ألفتنا بالكلمة تعمينا عن وجود اختلافات وتهذيبات ، ولا ينبغى أن نفترض أن الهجاء الساخر نمط ثابت ، مرتبط بما هو نثرى ، ولا يلائم سوى النثر . ينبغى أن نعترف أن الهجاء الساخر لا يكون نفس الشئ بين يدى كاتبين مختلفين ذوى عبقرية . موجز القول أن إيحاءات " الهجاء الساخر "و " الفطنة ؛ قد لا تكون إلا من تحيزات ذوق القرن التاسع عشر . ويتجه تفكيرنا ، بعد قراءتنا كتاب مستر فان دورن ، إلى أن نظرة أعدل إلى دريدن يمكن أن تتأتى ، من طريق البدء بقسم من عمله ، غير أهاجيه الشهيرة ، غير أنه حتى هنا ، يوجد ما هو أكثر بكثير ، ويوجد من الشعر أكثر مما نخاله عادة .

إن قطعة دريدن التي تمنح أكبر قدر من المتعة ، والتى هى أكبر عرض لمفاجأة بعد أخرى من الفطنة ، بيتا فى اثربيت ، هي " ماكفلكنو " ، ونهج دريدن هنا إنما هو شئ شديد القرب من المحاكاة الساخرة . فهو يستخدم ألفاظا وصورا ومراسيم تستثير تداعيات ملحمية عن الجلال ، لكي يجعل عدوه مضحكا ، على نحو يفقده كل حول ، غير أن تأثير ذلك ، وإن يكن وبيلا على عدوه ، بالغ الإختلاف عن تأثير الدعاية التى لا تعدو أن تقلل من موضوعها ، كما فى تهكم مارك توين . إن دريدن يزيد دائما : فهو يضخم من موضوعه ، على نحو خلاف التوقع ، ويرجع التأثير الكلي إلى إحالته المضحك إلى شعر . وعلى سبيل المثال ، يمكننا أن نأخذ قطعة فاتنة سرقها من كاولى ، من أبيات لابد أن دريدن قد لاحظها جيدا ، لأنه يوردها مباشرة في إحدى مقدماته .

إن القطعة المأخوذة من كاولى ليست نظما تافها بحال من الأحوال ، ولكنها وصف عادى لموضوعات شعرية عادية . وليس فيها عنصر المفاجأة ، الذى هو أساسى جدا للشعر . وهذا ما يقدمه دريدن . لقد كان بوسع الناظم الذكى أن يكتب أبيات كاولى . غير أنه ما كان ليمكن إلا لشاعران يخلق منها ما خلقه دريدن . وإنه لن المتعذر أن نستبعد

شعره بحسبانه " نثريا " إذ ما عليك إلا أن تحيله إلى نثر ، وسيتحول إلى شئ آخر ، ويطير منه الشذى . إن تهمة النثرية التى يرمى بها درايدن تقوم على خلط بين الانفعالات التى تعتبر شعرية - وهى مسألة تترك مجالا واسعا للبدع الجارية - ونتيجة الانفعال الشخصى في الشعر ، وكذلك هناك الانفعال الذي يرصده الشاعر فى بعض أنواع الشعر ، ومن أمثلتها " عهود " فيون . ومرة أخرى فهناك العقل وأصالة واستقلال ووضوح ما ندعوه ، على نحو غامض ، بـ " وجهة نظر " الشاعر . وموجز القول إن تقويمنا للشعر يعتمد على عدة إعتبارات ، على ما هو باق وما هو متغير وما هو عابر . وعندما نحاول أن نعزل ما هو شعرى أساسا فإننا نصل بمسعانا ، فى نهاية المطاف ، إلى شئ تافه ، لأن معاييرنا تتغير مع كل شاعر ندرسه ، وكل ما نستطيع أن نأمل فى أن نفعله ، في محاولتنا إدخال بعض النظام على تفضيلاتنا ، هو أن نوضح الأسباب التى تجعلنا نجد متعة فى الشعر الذى نميل إليه .

وعلى ذلك ، فإننا نستطيع أن نقول هذا عن دريدن : إن ذوقنا فى الشعر الإنجليزى قد أقيم أساسا على إدراك جزئى لقيمة شكسبير وملتون : إدراك يقوم على جلال الخيط والفعل . وقد كان شكسبير يملك ما هو أكثر من هذا بكثير ، بل أنه كان يملك تقريبا كل شئ يشبع رغائبنا المتنوعة من الشعر . والنقطة هى أن الانتقاص من شأن دريدن أو إهماله ليسا راجعين إلى حقيقة مؤداها أن عمله ليس شعرا ، وإنما إلى تحيز يذهب إلى أن المادة والمشاعر التى كان يبنى منها عمله ليست شعرية . وهكذا فإننا نجد ماثيو أرنولد ، فى ذكره دريدن وبوب ، معا ، يلاحظ أن شعرهم قد تصوره أصحابه وألفوه فى عقولهم ، أما الشعر الحق فيتصوره أصحابه فى أرواحهم " . ربما لم يكن أرنولد ناقدا محايدا تماما وهو يكتب هذه السطور ، وربما كان قد دفع به إلى دفاع عن شعره الخاص ، الذى تصور وألف في روح خريج من أوكسفورد ، عاش فى منتصف القرن . ويلاحظ پاتران دريدن :

" كان يحب أن يؤكد الفرق بين الشعر والنثر ، ولكن اعتراضه على الخلط بينهما يتناقص أثره بعض الشئ ، إذ يجئ من شخص كان شعره نثريا إلى هذا الحد " .

غير أن دريدن كان على صواب . وجملة پاتر هى صحافة رخيصة . أما هازلت ، الذى لعله أن يكون قد أوتى أقل العقول تشويقا بين نقادنا المبرزين ، فيقول :

" إن دريدن وبوب هما الأستاذان العظيمان للأسلوب الصناعى فى الشعر في لغتنا ، كما أن الشعراء الذين عالجتهم - تشوسر وسبنسر وشكسپير وملتون - هم الأساتذة العظماء للأسلوب الطبيعى " .

وهكذا يرتكب هازليت ، في جملة واحدة ، أربع جرائم على الأقل في حق الذوق . إنه لمن الردئ بما فيه الكفاية أن تكوم تشوسر وسپنسر وشكسپير وملتون في كومة واحدة تحت اسم " طبيعي " . ومن الردئ أن تلزم شكسپير بأسلوب واحد فقط . ومن الردئ أن تجمع بين دريدن وبوب ، ولكن آخر حماقة هي المقابلة بين ملتون ، أعظم أستاذ لدينا للأسلوب الصناعي ودرايدن الذي كان أسلوبه (أي معجمه اللفظي وبناء جمله وترتيب أفكاره) طبيعيا إلى حد كبير . ونكرر أن ما تنتهي إليه هذه الاعتراضات كلها إنما هو نفور من المادة التي بنى درايدن شعره منها .

والأقرب إلي الصدق يقينا أن نقول – حتى ولو اتخذ هذا القول صورة مفارقة غير مغرية – إن دريدن إنما يتميز في المحل الأول بمقدرته الشعرية . إننا نثني عليه ، كما نثني على مالاويه ، لما صنعه من مادته . وتقديرنا له ليس إلا جزئيا ، تذوقا لتفننه : فالنتيجة في نهاية المطاف إنما هي شعر . وثمة قسم كبير من مزية دريدن الفريدة يتمثل في قدرته على جعل الصغير كبيرا ، والنثري شعريا ، والتافه جليلا وهو ، في هذا لا يختلف فحسب عن ملتون الذي كان يتطلب قماش لوحة من أكبر حجم وإنما يختلف أيضا عن بوب الذي كان يتطلب قماش لوحة من أصغر حجم . ولو أنك قارنت بين أي " شخصية " تهكمية لبوب وأي شخصية تهكمية دريدن ، فسترى أن بينهما تباينا واسعا في المنهج والنية . فعندما يغير بوب ينقص ، إنه أستاذ في المنمنة . والبراعة الفريدة التي يرسم بها صورة أديسون ، على سبيل المثال ، في قصيدة " رسالة إلى أربوثنوت ، " إنما تعتمد على عدله وتحفظه في تصميمه الواضح علي ألا يبالغ . إن عبقرية بوب ليست في الكاريكاتير ، ولكن تأثير لوحات دريدن من شأنه أن يحيل موضوعه إلى شئ أكبر منه .

إن الميزة الكبرى لدريدن على ميلتون هي أنه على حين يظل الأول مسيطرا دائما على صعوده ، ويستطيع أن يرتفع أو يهبط بمحض إرادته (وكم هو بارع ، كتيموثيوس الذي خلقه ، في توجيه هذه النقلات !) اختار الثاني له مجثما لا يستطيع أن ينزل عنه ، وإنه لفي خطر الانزلاق منه .

إن القدرة على التمثل ، وما يستتبعه ذلك من مدى الرقعة ، إنما هي صفات بارزة في دريدن . وقد نمى وعرض تنوعه من طريق الترجمة المستمرة ، وإن ترجماته لهوراس وأوڤيد ولوكريتيوس لجديرة بالإعجاب . ونحن نظن أن أخطر عيوبه إنما تتجلى في مسرحياته ، غير أنه لو قرئت هذه الأخيرة أكثر مما هو الشأن معها الآن ، فقد تنال من المديح أكثر مما تناله الآن . ومن وجهة نظر المسرحية الإليزابيثية والمسرحية الفرنسية ، فمن الواضح

أن مسرحياته أدنى مرتبة ، ولكن هذه التهمة تفقد جانبا من قوتها إذا أقررنا بأن دريدن لم يكن يحاول أن يبارى أيا من هذين المسرحين ، وإنما كان يسلك دربا خاصا به . إنه لم يخلق شخصيات ، وعلى الرغم من أن طرقه فى ترتيب الحبكة تنم على تفنن غير عادى ، فإن الجلال الخالص لكلماته ولمعجم ألفاظ شعره هو ما يبقى مسرحياته حية :

كم أحببت

اشهدى أيتها الأيام والليالى ، وأنت أيتها الساعات ،

التى تراقصت وتساقطت تحت قدميك

كما لو كان كل همك هو أن تحصى هواى !

كان اليوم من الأيام يمر ، ولا يرى شيئا سوى الحب

ويوم آخر يأتى ، وليس ثمة سوى الحب :

ملت الشموس من النظر

ولم أمل أنا من الحب

كنت أراك كل يوم ، وطوال اليوم

وكان كل يوم لا يختلف عن أول يوم

لشدة توقى إلى أن أراك أكثر . . .

على حين كنت أرقد بين ذراعيك

كان العالم يتساقط متدهورا من بين يدى فى كل ساعة .

إن مثل هذه اللغة دريدنية خالصة ، وهى تلوح بعبارة مستر فان دورن " أشبه بجونج إن كل شئ فى سبيل الحب ، التى أخذت منها هذه الأبيات ، هى أحسن مسرحيات دريدن ، وربما كانت هذه هى أعلى نقطة يبلغها . وعموما فهو أحسن ما يكون فى مسرحياته عندما يعالج مواقف لا تتطلب تركيزا وجدانيا كبيرا ، وعندما يكون موقفه أقرب إلى الأمور الهينة ، فيسعه أن يمارس فنه فى جعل الصغير كبيرا . إن الرد الوقح بين الإمبراطور وزوجته الإمبراطورة نورما هال فى مسرحية أورنجزيب ملهاة ، منمقة جديرة بالإعجاب .

مثل هذه الفضيلة هى طاعون الحياة البشرية :

امرأة فاضلة ولكنها زوجة لعينة .

بيد أن الدراما شكل مختلط . والفخامة الخالصة لا تستطيع أن تقيم عمودها من البداية إلى النهاية . والشاعر الذى يحاول أن يصل إلى كتابة مسرحية بقوة الكلمة وحدها إنما يستثير المقارنة مهما كان التزامه بقدراته صارما بشعراء ذوى ملكات أخرى . وكورنى وراسين لا يحققان انتصاراتهما بفخامة من هذا النوع فهما يتسمان بالتركيز أيضا وفى قلب عبارتهما بانتباه ، لا يزعجه شئ ، إلى النفس الإنسانية كما كانا يعرفانها وليس دريدن بالفريد فى قدرته الفائقة على أن يجعل المضحك أو التافه عظيما :

Avez - vous observe que maints cercueils de vieilles
Sont presque aussi petits que celui d'unenfant ?

فهذه الأبيات من عمل رجل لا يقل شعره فخامة عن شعر دريدن ، وكان بمقدروه أن يرى فى الفطنة ، وفى الصور المقترنة من طريق العنف ، إمكانات أعمق مما كان فى عقل دريدن فى أى يوم من الأيام . ذلك أن دريدن ، رغم كل ذكائه ، كان عامى الذهن . وكانت قواه فيما نعتقد أوسع من قوى ملتون وإن لم تكن أعظم . فقد كانت تحصره حدود تماثل حدود ملتون استحالة تجاوز ، وإن تكن أقل ضيقا . وهو يحمل شبها غريبا ، من طريق التضاد ، بسونبرن . فقد كان سونبرن أيضا أستاذا في الكلمات ، ولكن كلمات سونبرن إيحاءات كلها لا تشير إلى شئ وإذا كانت لا توحى بشئ فذلك لأنها توحى بأكثر مما ينبغى أما كلمات دريدن فهى ، على الوجه المقابل ، دقيقة ، تقرر الكثير ، ولكن إيحائيتها ، فى كثير من الأحيان ، ليست بشئ .

لقد كان دريدن يفتقر إلى ما كان أستاذه بن جونسون يمتلكه : وهو النظرة الواسعة الفريدة إلي الحياة ، وكان يفتقر إلى البصيرة ، ويفتقر إلى العمق . غير أنه حيث يخفق دريدن فى إرضائنا ، يخفق القرن التاسع عشر أيضا ، وحيث أدانه ذلك القرن ، فإنه أيضا مدان . ومن المحتمل ، فى الثورة الذوقية التالية ، أن يتحول الشعراء إلى دراسة دريدن ، فهو يظل واحدا من أولئك الذين أرسوا للشعر الإنجليزى معايير من العبث تجاهلها .

وليم بليك

(١٩٢٠)

– ١ –

إذا تتبعنا عقل بليك فى المراحل المتعددة لنموه الشعرى وجدنا أنه من المتعذر أن نعده رجلا ساذجا على الفطرة ومخلوقا بريا مدللا من علية المثقفين . إن غرابته تتبخر وتفرده يسفر عن التفرد الذى نجده في كل شعر عظيم : إنه شئ نجده (ولا نجده فى كل مكان) عند هوميروس وايسخولوس ودانتي وڤيون ، و هو شئ عميق مستخف في أعمال شكسبير وهو موجود أيضا – بشكل آخر – عند مونتاني وسپينوزا . إنه – ببساطة – أمانة متميزة تبدو مرعبة فى عالم يحول بينه إفراطه فى الخوف وبين الأمانة . إنها أمانة يتآمر عليها العالم كله لأنها لا تبعث على البهجة . إن شعر بليك يبعث على ذلك الكدر الذي يبعثه الشعر العظيم . هذه الصفة لا توجد فى أى شئ يمكن وصفه بالسوداء أو الشذوذ أو الاعوجاج أو فى الأشياء التى تمثل سقم حقبة من الزمن أو نمط شائع وإنما هى توجد فقط فى الأشياء التى تعرض – من طريق إعمال التبسيط إعمالا غير مألوف – المرض أو القوة الجوهريين للروح الإنسانى . وهذه الأمانة لا تتوافر قط إلا مع البراعة التكنيكية العظيمة .

فقضية بليك الإنسان هى قضية الظروف التى هيأ اجتماعها المجال لتوافر هذه الأمانة فى إنتاجه وقضية الظروف التى تعين تحدد آفاق هذا الانتاج . ولعل ظروفه المواتية كانت تحوى هذين الأمرين : فهو حين تدرب منذ الصغر على عمل يدوى لم يجد نفسه مرغما على اكتساب أى ثقافة غير التى يريدها أو على اكتسابها لأى غاية أخرى غير التى يتغياها وهو حين كان حفارا بسيطا لم يجد مستقبلا صحفيا اجتماعيا أمامه .

لم يكن ثمة ما يصرفه عن اهتماماته أو يفسد عليه هذه الاهتمامات : فلا مطامح الوالدين أو الزوج ولا معايير المجتمع ولا مغريات النجاح ولا هو تعرض لمحاكاة نفسه أو محاكاة غيره . إن هذه الظروف – وليس تلقائيته الملهمة الفطرية المزعومة – هى التى تجعله بريئا . فقصائده الباكرة تنم عما ينبغى لقصائد صبى عبقرى أن تنم عليه : المقدرة العظيمة على التمثل . وليست هذه القصائد الباكرة ، كما يظن عادة ، محاولات فجة

لتحقيق شئ يفوق طاقة الصبى وإنما الأقرب إلى الاحتمال أن تكون في حالة صبى واعد ، حقيقة ، محاولات ناضجة وناجحة تماما لتحقيق شئ بسيط . وهكذا نجد أن قصائد بليك الباكرة جديرة بالإعجاب من الناحية التكنيكية ، وأن أصالتها تتمثل فى الإيقاع العارض الذى تتسم به . إن نظم **إدوارد الثالث** جدير بالدراسة . غير أن ميله لبعض الإليزابيثيين لم يكن داعيا للدهشة أكثر من قرابته لخير الأعمال التى أنتجت فى قرنه . فهو يشبه كولنز أشد الشبه ، وينتمى إلى القرن الثامن عشر أقوى الانتماء وقصيدته " **سواء على جبين أيدا الظليل** " إنما هى من عمل القرن الثامن عشر : بحركتها وثقلها وتركيب جملها واختيار كلماتها :

الأوتار الكسول قلما تتحرك !

الصوت مصطنع والنغمات قليلة !

فهذا شعر معاصر لشعر جراى وكولنز . إنه شعر لغة خضعت لنظام النثر . ومن المحقق أن بليك ظل ، حتى سن العشرين ، تقليديا .

وعلى ذلك فقد كانت بدايات بليك ، كشاعر ، طبيعية كبدايات شكسبير . إن منهجه فى الإنشاء فى أعماله الناضجة ، يشبه تماما منهج غيره من الشعراء . فحين تطرأ عليه فكرة (أو شعور ، أو صورة) يطورها من طريق توسيعها أو بسطها ، وكثيرا ما يغير نظمه ، كما أنه كثيرا ما يتردد فى اختياره النهائى [1] إن الفكرة ، بطبيعة الحال ، تواتيه ببساطة ، ولكنها تخضع - فور وصولها - لمعالجة متطاولة . ففى المرحلة الأولى يعنى بليك بالجمال اللفظى . وفى المرحلة الثانية يغدو الساذج ظاهريا ، بينما هو فى حقيقة الأمر يمثل الذكاء الناضج . وحين تغدو الأفكار أكثر آلية ، وترد بحرية أكبر وتقل معالجتها ، عند ذلك فقط نبدأ فى أن نشك فى منشأها ، وتتجه شكوكنا إلى أنها نابعة من مصدر أشد ضحالة .

إن « **أغانى البراءة والخبرة** » وقصائده المدونة فى مخطوط روزيتى هى نتاج رجل

(١) لست أدرى لماذا يقول مسيو برجيه ، دون تحفظات ، فى كتابه " وليم بليك : التصوف والشعر "

William Blake : mystcisme et poesie

" Son respect pour L :esprit que soufflait en lui et qui ictait ses paroles l,empechait de les corriger jamais . "

و الدكتور سامبسون ، فى طبعته لأعمال بليك التى نشرتها جامعة أوكسفورد ، يفهمنا أن بليك كان يعتقد أن قسما كبيرا من كتابته كان آليا ولكنه يلاحظ أن " عناية بليك بالإنشاء واضحة فى كل موضع من قصائده التى بقيت لنا مسوداتها ... فنحن نجد فيها التغيير فوق التغيير ، وإعادة الترتيب ، وضروب الحذف والإضافة والعكس» .

اهتم إهتماما عميقا بالانفعالات الإنسانية وأوتى معرفة عميقة بها . وهو يقدم إنفعالاته فى شكل بالغ التبسيط والتجريد . فهذا الشكل مثال من أمثلة النضال الأبدى للفن ضد التعليم وللفنان الأديب ضد التدهور المستمر فى اللغة .

من المهم أن يكون الفنان واسع العلم بفنه ولكن تعليمه يلقى العرقلة عادة لا المساعدة من عمليات المجتمع المألوفة التى تصنع تعليم الرجل العادى . ذلك أن هذه العمليات تتكون إلى حد كبير من اكتساب أفكار لا شخصية تلقى حجابا على حقيقتنا ومشاعرنا الحقيقية وعلى ما نريده حقا وعلى مايستثير اهتمامنا حقا . وبديهى أن الأمر الضار ليس هو المعلومات الفعلية التى يكتسبها الإنسان وإنما هو الانقياد الذى قد يؤدى تجمع المعارف إلى فرضه . وتنسون نموذج جيد جدا للشاعر الذى يكاد يكون مغلقا تماما بالآراء ومندمجا تماما فى بيئته . أما بليك فقد كان - على العكس من ذلك - يعرف ما يثير اهتمامه ومن ثم فقد كان يقدم الأساسى فقط أو - فى الحق - ما يمكن تقديمه فقط دون حاجة إلى شرح . ولما لم يكن ثمة ما يشتت جهده أو يخيفه ولم يكن ثمة ما يشغله غير التعبير الدقيق فقد استطاع أن يفهم . لقد كان عاريا ورأى من مركز بلورته الإنسان عاريا . ولم يكن يجد مبررا لاعتبار سودنبورج أسخف من لوك . لقد تقبل سودنبورج ثم رفضه فى نهاية الأمر لأسباب خاصة لديه . كان يتناول كل شئ بعقل لا تحجبه الآراء الجارية ولم يكن فيه شئ من صفات الإنسان الأعلى وهذا ما يجعله مرعبا .

— ٢ —

غير أنه إذا لم يكن ثمة ما يصرفه عن الإخلاص فقد كانت هناك ، من ناحية أخرى ، الأخطار التى يتعرض لها الرجل العادى . لقد كانت فلسفته - كرؤاه وكبصيرته وكتكنيكه - خاصة به . ومن ثم فقد كان يميل إلى أن يعلق عليها من الأهمية أكثر مما يجمل بالفنان أن يفعله . وهذا هو ما يجعله متطرفا ، ويجعله ميالا إلى إهمال الشكل .

لكنى خلال شوارع منتصف الليل أسمع

كيف تلفح صرخة العاهرة الشابة

دمعة المولود حديثا ،

وتبتلى بالطاعون عربة الزفاف .

فهذه رؤيا عارية ؛ أما قوله :

الحب لا يسعى إلا إلى إرضاء ذاته

بأن يربط شخصا آخر إلى متعته ،

ويبتهج على حساب راحة الآخر

ويبنى جحيما فى الفردوس على الرغم منه

فملاحظة عارية . و " قران النعيم والجحيم " فلسفة عارية مقدمة . غير أن مزاوجات بليك العارضة بين الشعر والفلسفة ليست على هذه الدرجة من التوفيق .

على من يريد أن يصنع الخير للآخرين أن يصنعه فى الدقائق الصغيرة

فالخير العام هو دعوى الأوغاد والمنافقين والمطرين ؛

لأن الفن والعلم لا يستطيعان أن يوجدا إلا فى الدقائق المنظمة تنظيما دقيقا . . فإن المرء يشعر بأن الشكل هنا لم يحسن اختياره . إن فلسفة دانتى ولوكريتوس المستعارة قد لا تكون على هذه الدرجة من التشويق ، ولكنها لا تلحق بشكلها مثل هذا الضرر . لم يكن بليك يملك تلك الملكة الأشد توافرا لدى أهل البحر المتوسط : ملكة الشكل الذى يعرف كيف يستعير ، مثلما استعار دانتى نظريته فى النفس ، وإنما هو يجد لزاما عليه أن يخلق فلسفة مثلما يخلق شعرا . وثمة افتقار مشابه إلى الشكل يعيب رسمه . ويتجلى هذا العيب أكثر ما يتجلى ، بطبيعة الحال ، فى قصائده الطويلة – أو بالأحرى فى القصائد التى يكون عنصر البناء فيها مهما ، فأنت لا تستطيع أن تخلق قصيدة بالغة الطول بدون إدخال وجهة نظر أكثر موضوعية ، أو بدون أن تقسمها على عدة شخصيات . غير أنه من المحقق أن نقطة الضعف فى قصائده الطويلة ليست هى أنها رؤيوية أكثر مما ينبغى ، أو بعيدة عن العالم أكثر مما ينبغى . وإنما أن بليك لم ير بما فيه الكفاية ، إذ كان مشغولا بالأفكار أكثر مما ينبغى .

إننا نكن لفلسفة بليك (وربما لفلسفة صامويل بتلر أيضا) نفس الاحترام الذى نكنه لقطعة أثاث صنعت صناعة منزلية : فنحن نعجب بالرجل الذى صنعها من شوارد البيت . وقد أنجبت انجلترا عددا لا بأس به من هؤلاء الروبنسنات كروسو المقتدرين وإن لم نكن فى حقيقة الأمر بعيدين عن القارة أو عن ماضينا إلى الحد الذى نحرم معه من مزايا الثقافة إن أردناها .

إننا قد نتفكر – على سبيل التسلية – متسائلين : أما كان من الخير لشمال أوربا عامة ولبريطانيا على وجه الخصوص أن يكون تاريخها الدينى أكثر اتصالا ؟ فالمسيحية لم تمح محوا تاما آلهة إيطاليا المحليين ولم يتضاءل هؤلاء الآلهة إلى مستوى الأقزام الذى

آلت إليه ساحراتنا وجنياتنا . وقد لا يكون فقدنا لهاته الجنيات ومعها أهم الآلهة السكسونية خسارة كبرى فى حد ذاته ولكنها قد تركت فراغا ومن المحتمل أن يكون الجدب قد حل بأساطيرنا نتيجة لانفصالنا عن روما . فمناطق ملتون السماوية والجحيمية إنما هى شقق واسعة ولكنها قليلة الأثاث تملؤها محادثات ثقيلة وقد يلاحظ المرء فى الأساطير البيوريتانية جدبا ، ونحن حين نأتى إلى مناطق بليك الواقعة وراء الطبيعة مثلما نأتى إلى الأفكار المزعومة التى تسكن هنالك لا نملك إلا أن نعلق عليها قائلين : إنها تدل على انحدار فى الثقافة . إنها تمثل التقلب والتطرف اللذين كثيرا ما يصيبان الكتاب الواقعين خارج دائرة التقاليد اللاتينية والتى كان من المحقق أن يذمها ناقد مثل أرنولد . إنها ليست جزءا أساسيا من إلهام بليك .

أوتى بليك القدرة على فهم الطبيعة الإنسانية فهما طيبا كما أوتى إحساسا ملحوظا أصيلا باللغة وموسيقى اللغة وكان ذا موهبة فى الرؤى المهلوسة . ولو أنه وجه صفاته هذه باحترام العقل اللاشخصى وحسن الإدراك المشترك وموضوعية العلم لكان ذلك خيرا له . فالذى كانت عبقريته تحتاج إليه والذى كانت مفتقرة إليه افتقارا محزنا هو إطار من الأفكار المقبولة والتقليدية تحميه من الانغماس فى فلسفة خاصة به وتركز اهتمامه على مشاكله كشاعر . إن فوضى الأفكار والانفعالات والرؤى هى ما نجده فى عمل مثل " هكذا تكلم زرادشت " Also Sprach Zarathustra وليست هذه فضيلة لاتينية فى المحل الأول . إن التركيز الناجم عن وجود إطار لاهوتى فلسفى لهو سبب من الأسباب التى تجعل من دانتى شاعرا كلاسيكيا فى حين أن بليك شاعر عبقرى فحسب . ولعل الخطأ لم يكن خطأ بليك نفسه وإنما كان خطأ البيئة التى فشلت فى أن تزوده بما يحتاج إليه الشاعر . ولعل الظروف أرغمته على أن يؤلف أو لعل الشاعر كان محتاجا إلى الفيلسوف وعالم الأساطير رغم أن بليك الواعى ربما لم يكن مطلقا على وعى بالدوافع التى تحركه .

سوينبرن شاعرا

(١٩٢٠)

إنها لمشكلة دقيقة أن نتساءل عن القدر الذى ينبغى أن نقرأه من إنتاج شاعر من الشعراء . ولكن المشكلة ليست مجرد مشكلة الحجم . فهناك بعض شعراء يملك كل بيت من شعرهم قيمة فريدة وهناك شعراء يمكن تذوقهم بقراءة بضع قصائد لهم يجمع الرأى على أنها هى الجديرة بالقراءة وهناك شعراء لا ينبغى أن نقرأهم إلا على شكل مختارات من إنتاجهم ، ولا يهم كثيرا أن تشتمل هذه المختارات على قصائد معينة لهم . أما فى حالة سوينبرن فإننا نحتاج إلى قراءة **أتالانتا** كاملة ، وديوان مختار يشتمل - ولا ريب على « المجذوم » و " فى مدح فينوس " Laus veneris و « انتصار الزمن » . يجمل بهذا الديوان أن يشتمل على غير هذه القصائد ، ولكن ربما لم تكن هناك أى قصيدة أخرى معينة لسوينبرن نخطئ إذا لم ندرجها فيه .

إن شعر سوينبرن يحتاج إلى قراءة مسرحية من مسرحيا عن آل سيتورات ، وإلى الانغماس فى (تريستترام ليونيس) غير أنه لا يكاد يوجد فى يومنا هذا من يرغب فى قراءة كل أشعار سوينبرن . ليس السبب فى ذلك هو أنه كان شاعرا غزير الإنتاج ، فهناك شعراء لا يقلون عنه غزارة ومع ذلك ينبغى أن نقرأ كل أشعارهم . إن ضرورة الاختيار من شعره وصعوبة هذا الاختيار يرجعان إلى طبيعة مساهمته الفريدة فى حقل الشعر وهى مساهمة لا نغالى إذا قلنا إنها من نوع شديد الاختلاف عن مساهمة أى شاعر آخر له شهرة سوينبرن .

لنا أن نتفق على أن سوينبرن قدساهم فى حقل الشعر ، وأنه أنجز شيئا لم ينجزه أحد ، وأن ما أنجزه لم يكن زيفا . سنفترض ذلك دون أن نعده موضعا للشك . وسننطلق من هذا إلى البحث عن طبيعة مساهمته ، وعن علة دوام مساهمته ، مهما تكن المذيبات النقدية التى نستخدمها فى حل بناء منظوماته .

وهاكم المعيار الذى سنلجأ إليه : على الرغم من أننا متفقون على أننا لا نستمتع بشعره (وأظن أن هذا الجيل لا يستمتع به) استمتاعا عظيما ، وعلى الرغم من أننا متفقون على أننا (وهذا اتهام أشد جدية مما سبق) كنا نستمتع به فى فترة معينة من حياتنا والآن لم نعد نستمتع به فإننا لا نستطيع فى تقرير أسباب نفورنا منه أو لامبالاتنا به أن نستخدم الكلمات التى نستخدمها فى معرض الحديث عن الشعر الردئ . فالكلمات

التى تدينه بها هى الكلمات التى تصف إنتاجه . إنك قد تقول إنه " متشعب " ولكن التشعب صفة أساسية فيه ، ولو أنه كان قد عمد إلى مزيد من التركيز لما جاء شعره أفضل ، ولجاء مختلفا عن نوع الشعر الذى فطر عليه . إن تشعبه مفخرة من مفاخره . والحقيقة الماثلة فى أن مادة بسيطة كتلك التى يلوح أنه استخدمها فى « انتصار الزمن » قد أطلقت العنان لمثل هذا العدد المدهش من الكلمات ، إنما تقتضى صاحبها شيئا لا نجد له وصفا غير كلمة العبقرية . إنك لا تستطيع أن تزيد « انتصار الزمن » كثافة بل كل ما تستطيعه هو أن تضرب صفحا عنها . وتكثيفها خليق بأن يدمر القصيدة ، رغم أنها لا تشتمل على مقطوعة واحدة تبدو ضرورية . ونجد بالمثل أن كمية معقولة من أشعار سوينبرن – ديوان يضم مختارات له مثلا – ضرورية لتبين خصائصه ، رغم أن مثل هذا الديوان قد لا يضم قصيدة واحدة تقضى الضرورة بإدراجها فيه .

وإذا كان من الضرورى إذن أن نلتزم جانب الحذر الشديد فى استخدام الكلمات التى نلومه بها كقولنا بأنه " متشعب " فمن الضرورى بالمثل أن نلتزم جانب الحذر فى استخدام الكلمات التى نمدحه بها . إن الناس يقولون إن جمال منظوماته راجع إلى جمال العنصر الصوتى فيها وهم يشرحون ذلك بقولهم : " لقد كان حظه من الخيال البصرى ضئيلا " . ولكنى أجنح إلى أن أظن أن كلمة " الجمال " لا ينبغى أن تستخدم إطلاقا فى معرض الحديث عن منظومات سوينبرن وعلى أية حال فإن جمال العنصر الصوتى عنده ليس هو جمال أو تأثير الموسيقى ، وليس هو جمال الشعر الذى يمكن أن يلحن . ليس هناك ما يمنع من أن تكون المنظومات المعدة للإنشاد مشتملة على صور بصرية حادة ، أو ناقلة لمعنى ذهنى مهم ، مادام المنظور يكمل الموسيقى بوسيلة أخرى من وسائل التأثير فى شعور السامعين . وما نجده عند سوينبرن إنما هو تعبير بالصوت قد لا يستطيع فيما يحتمل أن يربط نفسه بالموسيقى . ذلك أن ما يقدمه لنا ليس صورا وأفكارا وموسيقى وإنما هو شئ واحد فيه مزيج غريب من الإيحاءات بهذه الأشياء الثلاثة .

هل سأصل إذا سبحت ؟ عريضة هى الأمواج كما ترين

هل سأصل ، إذا طرت إليك ياحبيبتى ؟

فهذان بيتان لكامبيون ، ونموذج لنوع الموسيقى التى لا نجدها عند سوينبرن . إن ترتيب واختيار الكلمات له قيمة صوتية وله فى نفس الوقت معنى متسق مفهوم .

وهذان الشيئان عند كامپيون – القيمة الموسيقية والمعنى – شيئان متميزان ، وليسا شيئا واحدا . غير أننا لا نجد عند سوينبرن جمالا " خالصا " . إننا لا نجد عنده جمالا

صوتيا خالصا ، ولا جمالا تصويريا خالصا ، ولا جمالا فكريا خالصا .

الموسيقى ، عندما تموت الأصوات الناعمة ،
ترتعش فى الذاكرة ؛
العطور عندما تمرض أزهار البنفسج الرقيقة ،
تحيا فى الإحساس الذى تعجل به .
أوراق الوردة ، عندما تموت الوردة ،
تكوم لصنع فراش الحبيبة ؛
وكذلك فإن أفكارك ، عندما تمضين ،
ستغدو مضجع الحب ذاته .

وأنا أسوق هذه الأبيات من شلى ، لأن الناس يعدون شلى أستاذا لسوينبرن :

ولأن أنشودته هذه ، كأنشودة كامپيون ، تمتلك مالا يمتلكه سوينبرن : جمال الموسيقى وجمال المحتوى ، ولأن شلى قد عبر فى هذه الأنشودة عما يريد أن يقوله تعبيرا واضحا بسيطا دون أن يستخدم أكثر من نعتين . والآن فإن المعنى والعنصر الصوتى يغدوان عند سوينبرن شيئا واحدا . إنه مهتم بمعنى الكلمة على نحو فريد : فهو يستخدم - أو بالأحرى يشغل - معنى الكلمة . وذلك متصل بحقيقة شائقة تسم معجمه اللفظى : وهى أنه يستخدم أكثر الكلمات تعميما لأن انفعاله غير محدد قط ، وغير متجمع فى بؤرة واحدة قط . إنه انفعال يتدعم لا من طريق التعمق وإنما من طريق الاتساع :

قديما كان يعيش فى فرنسا مغن
قرب بحر الأراضى الوسطى اللامدى الحزين .
وفى أرض من رمال وخرائب وذهب
كانت تتألق امرأة واحدة ، ولم يكن هناك من يتألق غيرها .

فأنت ترى من هذه الأبيات أن مقاطعة بروفنس هى مصدر التشعب هنا . إن سوينبرن يحدد المكان الذى يصفه بأكثر الكلمات تعميما ،لأن لهذه الكلمات قيمة خاصة عنده : " ذهب " " خرائب " " حزين " . إنه لا يريد العنصر الصوتى فحسب ، وإنما يريد أيضا ما توحى له الكلمة به من تداعيات غامضة متصلة بالفكرة . إنه لا يصوب بصره إلى مكان معين ، مثلما يصوب شاعر آخر * بصره حين يقول :

Li ruscelletti che dei verdi colli

Del Casentin discendon giuso in Arno

لأن الكلمة ، لا الموضوع الموصوف ، هى فى الحق ما يبعث النشوة فى سوينبرن . وإذا أنت فتت أى منظومة من منظوماته إلى قطع ، وجدت دائما أنه لا يصف موضوعا - لأن الكلمة هى كل ما لديه . قارن بين هذين البيتين :

شقائق النعمان التى تضرع طالبة المغفرة

وتذوى من فرط الخوف

وبين النرجس الجبلى الذى يظهر قبل أن يجرؤ الخطاف على المجئ ، تجد أن شقائق النعمان عند سوينبرن تختفى ، فى حين أن النرجس الجبلى عند شكسبير يظل باقيا . إن خطاف شكسبير يظل باقيا فى القطعة التى ورد فيها فى مسرحية « مكبث » ، وطائر وردزورث الذى

يشق صمت البحار .

يظل باقيا هو الآخر ، ولكن خطاف سوينبرن فى « إيتليوس » يختفى . أو فلتقارن بين أى جوقة من جوقات « أتالانتا » وأى جوقة من جوقات المأساة الأثينية . إن جوقة سوينبرن تكاد تكون محاكاة ساخرة للجوقة الأثينية : فهى تقول ما قل ودل ، ولكنها لا تتمتع حتى بمغزى ما هو جار على الألسن .

نحن على الأقل نشهد لك قبل أن تموت

بأن الأمور استقرت على هذا النحو وليس ذاك . . .

قبل أن تبدأ السنون

جاء ليصنع الإنسان

الزمن جالبا معه هبة من الدموع

والحزن جالبا معه كأسا فاضت . . .

فليس هذا مجرد " موسيقى " . إنه يحدث فينا تأثيرا فعالا . إنه يلوح كأنما يقرر شيئا خطيرا كتلك الأشياء التى تتقرر فى أحلامنا . وعندما نستيقظ نكتشف أن " الكأس التى فاضت " أصلح للزمن منها للحزن ، وأن هبة الدموع يمكن أن تنسب إلى الحزن مثلما يمكن أن تنسب إلى الزمن .

قد يلمح إنسان بناء على ما قلته إلى أن شعر سوينبرن يمكن أن يعد مدلسا ، كما أن الشعر الردئ مدلس . والحق أن شعر سوينبرن لا يمكن أن يعد مدلسا إلا إذا استطعت أن تبرز أو توحى بشئ يدعى شعره أنه يمثله ، بينما هو لا يمثله . إن عالم سوينبرن لا يعتمد على عالم آخر يستثيره ، وإنما هو يشتمل على الاكتمال والاكتفاء الذاتى الضروريين لتبريره وتحقيقه . إنه عالم لا شخصى ، وما كان أحد غير سوينبرن ليستطيع أن يخلقه . إن نتائجه تطابق مسلماته ، وإنه ليتعذر تقويضه . ولا شئ من الشكاوى التى أثارها ديوانه الأول « قصائد ومواويل » ، أو التى يمكن أن يثيرها صائب . فشعره ليس سقيما وليس شهوانيا وليس هداما . إن هذه النعوت يمكن أن توصف بها المادة أو المشاعر الإنسانية وهى الأشياء التى لا وجود لها فى شعر سوينبرن . إن سقمه ليس سقما فى المشاعر الإنسانية ، وإنما هو سقم فى اللغة فاللغة عندما تكون فى حالة صحية ، تمثل الموضوع وتكون وثيقة الصلة به إلى الحد الذى يتطابق معه الشيئان .

إن اللغة والموضوع الموصوف يتطابقان فى منظومات سوينبرن لا لشئ إلا لأن الموضوع عنده قد كف عن أن يكون موجودا ، لأن المعنى عنده ليس إلا هلوسة المعنى ، لأن لغته – وقد اقتلعت من جذورها – كيفت نفسها بحيث تتلائم مع حياة مستقلة عماد غذائها هو الغلاف الجوى . نحن نجد فى سوينبرن أن كلمة" مرهق " على سبيل المثال تزدهر منفصلة عن أى إرهاق جسدى أو روحى فعلى محدد . إن الشاعر الردئ يسكن جزئيا فى عالم من الموضوعات وجزئيا فى عالم من الكلمات ولا يتمكن على الإطلاق من التوحيد بين هذين العالمين . ولكن لا أحد غير الشاعر العبقرى يستطيع أن يثابر على السكنى فى عالم الكلمات وحدها مثلما فعل سوينبرن . إن لغته ليست كلغة الشعر الردئ ، ميتة بل هى لغة حية جدا ، تنفرد بهذا النوع الخاص بها من الحياة . ولكن أهم لغة لدينا هى تلك التى تناضل من أجل تمثل والتعبير عن الموضوعات الجديدة ،والمجموعات الجديدة من الموضوعات ، والمشاعر الجديدة والأوجه الجديدة ، كنثر المستر چيمز چويس مثلا ، أو نثر كونراد من قبله .

قصيدة : " للذكرى "

(١٩٣٦)

إن تنيسون شاعر عظيم لأسباب غاية فى الوضوح ، فهو يمتلك ثلاث صفات قلما تجتمع إلا فى أعاظم الشعراء : الغزارة والتنوع والإحكام الكامل . وهذا هو السبب فى أننا لا نستطيع تذوق إنتاجه إلا بعد قراءة قدر كبير منه . قد لا تعجبنا أهدافه ولكنه ينجح فى أداء كل مارسم لنفسه أن يؤديه بأستاذية تبعث فينا شعورا بالثقة هو من أكبر مباهج الشعر . وإن تنوع براعته العروضية لأمر مدهش فبدون أن يتورط فى محاولة كتابة شعر لاتينى بالانجليزية كان يعرف عن العروض اللاتينى كل ما يمكن لشاعر إنجليزى أن يستخدمه . وقد قال عن نفسه إنه يخال أنه يعرف عدد أصوات كل كلمة انجليزية ربما باستثناء كلمة Scissors (مقص) . كانت أذنه أرهف أذن بين الشعراء منذ عصر ملتون وكان أستاذا لسوينبرن . إن نظم سوينبرن – وهو نفسه دارس كلاسيكى – لفج فى أغلب الأحيان ورخيص فى بعضها الآخر إذا ماقورن بنظم تنيسون . لقد وسع تنسيون من رقعة الأشكال العروضية الفعالة فى الانجليزية توسيعا كبيرا وفى قصيدة « مود» وحدها نجد هذا التنوع وفيرا . لكن الابتكارات العروضية لا تقاس فقط بمدى الانحراف عما هو شائع : إنها قضية موقف تاريخى فبعض اللحظات قد تكون أحوج إلى تغيير عنيف من البعض الآخر . والمشكلة تختلف فى كل عصر . فالثورات العنيفة قد لا تكون فى بعض الأحيان ممكنة أو مستحبة وعند ذلك نجد أن التغيير الذى قد يبدو آية فى الضآلة هو التغيير الذى يحدثه الشاعر المهم . وقد لا تبدو لنا ابتكارات بوب – بعد دريدن – بالغة العظمة ولكن آية الأستاذية هى أن يحدث المرء تغييرات بسيطة تكون فى المستقبل بالغة الدلالة مثلما أن آيتها هى إحداث تغييرات جذرية – فى وقت آخر – يعود الشعر من خلالها إلى معياره .

ثمة قصيدة باكرة ، لم تنشر إلا فى سيرة تنيسون الرسمية وتكشف عن اقتداره ، وتخبرنا ملحوظة ملحقة بالقصيدة أن تنيسون عبر فيما بعد عن أسفه لأنه استبعد هذه القصيدة من أعماله الباكرة . إنها " هسپريديز " شذرية ، ليس كاملا فيها سوى " أنشودة الشقيقات الثلاث " وتمثل القصيدة علم تنيسون بالكلاسيات وتمكنه من الأوزان ، فالمقطوعة الأولى من " أنشودة الشقيقات الثلاث " تجرى على هذا النحو :

التفاحة الذهبية ، التفاحة الذهبية ، تلك الثمرة المقدسة ،

احرسنها جيدا ، احرسنها بحرص،

وأنتن تغنين برشاقة ،
واقفات حول الجذر المسحور
حول المكان كل شئ صامت ،
كالثلج على قمم الجبال ،
كالرمل عند قدم الجبل .
التماسيح فى شقوقها الأجاجية
تنام بلا حراك ، وكل شئ صامت .
لئن لم تغنين ، أو لئن خرجتن على النغمة
فسنفقد سرورنا الأبدى ،
وهو مايعدل الافتقار الأبدى إلى الراحة .
لا تضحكن بصوت عال : وإنما راقبن كنز
حكمة الغرب .
فى ركن تهمس الحكمة . خمسة وثلاثة
(لا تدعن أحدا يذيع ذلك فى الخارج) تصنع سرا مخيفا :
لأن الزهرة تتفتح نحو الموسيقى ثلاثا ،
وفى كل مرة تولد من جديد
وتتدفق العصارة فى الموسيقى ثلاثا ،
من الجذر ،
تسحب فى الظلام ،
مرتفعة إلى الثمرة ،
زاحفة تحت اللحاء العبق ،
ذهبا سائلا ، فى مثل حلاوة العسل فى كل أجزائها .
أيتها الشقيقات حادات البصر ، يامن تغنين برشاقة
وتنظرن بحذر
فى كل اتجاه

احرسن التفاحة ليلا ونهارا ،

وإلا جاء أحد من الشرق وأخذها .

إن الشاب الذى يستطيع أن يكتب كهذا ليس بحاجة إلى أن يتعلم الكثير عن العروض ، وقد كان الشاب الذي كتب هذه الأبيات فى الفترة ما بين ١٨٢٨و١٨٣ ينجز شيئا جديدا . إن فيها شيئا ليس مشتقا من أى من أسلافه . ففي بعض منظومات تنسيون الباكرة نرى تأثير كيتس – فى الأغانى وفى الشعر المرسل ونرى – على نحو أقل نجاحا – تأثير وردزورث ، كما فى قصيدة " دورا " أما فى الأبيات التى أوردتها ، وفى القصيدتين اللتين تدوران حول ماريانا ، وفى ؛ حوريات البحر " و " آكلو اللوتس " و" سيدة شالوت " وغيرها ، فإن ثمة شيئا جديدا تماما .

وطوال اليوم داخل البيت الحالم ،

كانت الأبواب تصر على مفصلاتها ،

والذبابة الزرقاء تغنى فى زجاج النافذة ، والفأر

يصيح من وراء قماش الحائط المتداعى

أو يحدق النظر فيما حوله من الشق

إن عبارة " والذبابة الزرقاء تغنى فى زجاج النافذة " (لقد كان البيت خليقا بأن يفسد لو أنك وضعت كلمة Sang مكان كلمة sung) كافية لتدلك على أن شيئا مهما قد حدث .

ليست قراءة القصائد الطويلة أمرا شائعا فى يومنا هذا ويبدو أن قراءتها فى عصر تنيسون كانت أيسر . ففى عصره لم يكن عدد كبير من القصائد الطويلة الجيدة يكتب فحسب وإنما كان يوزع أيضا على نطاق واسع وكان المستوى عاليا . فحتى قصائد الدرجة الثانية لذلك العصر كقصيدة « نور آسيا » أجدر بالقراءة من أغلب الروايات الطويلة الحديثة . ولكن قصائد تنيسون الطويلة ليست طويلة بنفس المعنى الذى نقول به إن قصائد معاصريه طويلة . إنها تختلف اختلافا كبيرا من حيث النوع عن « سورد لو » أو « الخاتم والكتاب » إذا شئنا أن نذكر أعظم قصيدتين لأعظم معاصريه من الشعراء ، إن كلا من « مود » و « للذكرى » سلسلة قصائد صارت ذات شكل بواسطة أعظم قدرة غنائية أبداها شاعر من الشعراء . إن لـ « قصائد الملك التصويرية » مزايا وعيوبا أشبه بمزايا « الأميرة » وعيوبها . والقصيدة المعروفة بإسم الـ Idyll هى : قصيدة قصيرة تصف منظرا أو حادثا منمقا " . ولعل تنيسون حين اختار ذلك الاسم كان يقدر تحدد آفاقه فقصائده وصفية دائما وليست قصصية حقيقية أبدا . « وقصائد الملك التصويرية » لا تختلف نوعيا عن بعض قصائده الأولى : فالحق أن « موت آرثر » Morte d' Arthu

من قصائده الأولى . تبقى « الأميرة » رغم ذلك قصيدة تصويرية ولكنها قصيدة مفرطة الطول . ونظم تنيسون فى هذه القصيدة بارع مثل نظمه فى أى من قصائده الأخرى : فهى قصيدة ينبغى أن نقرأها وإن كنا نعفى أنفسنا من إعادة قراءتها . وجدير بنا أن نتبين السبب الذى يدعونا إلى الرجوع - المرة تلو المرة - إلى المقطوعات الغنائية التى تنتشر فيها وهى التى نهتز لها ونعدها من أعظم ما كتب فى هذا الباب ومع ذلك نتجنب القصيدة كلها . ليس السبب - كما قد نظن ونحن نقرؤها - هو موقفه العتيق من العلاقات بين الجنسين وليست آراؤه المثيرة للأعصاب فى موضوعات الزواج والعزوبة وتعليم المرأة هى التى تجعلنا نحجم عن قراءة « الأميرة »[1] . ففى مقدور المرء أن يبتلع أكثر العقائد إثارة للنفور إذا هو أعطى قصة شائقة . ولكن تنيسون كان محروما من الملكة القصصية حرمانا تاما . وإذا أردت أن تقرأ قصيدة ستاتيكية وأخرى ديناميكية عن الموضوع نفسه فما عليك إلا أن تقارن بين قصيدته « يوليسيز » والقصة المكثفة والشائقة تشويقا كبيرا لذلك البطل فى الأنشودة السادسة والعشرين من « جحيم » دانتى . إن دانتى يروى قصة أما تنسون فيقرر حالة نفسية من حالات الرثاء ثم لا يزيد . إن أعظم الشعراء يضعون أمامك رجالا أحياء يتحدثون ويمضون بك مع أحداث حقيقية تتحرك ولكن تنيسون لم يكن يستطيع أن يروى قصة على الاطلاق . وليس معنى ذلك أنه حاول فى « الأميرة » أن يروى قصة وفشل ولكن معناه أن القصيدة التى تطول كل ذلك الطول تصبح غير صالحة القراءة ومن ثم فـ « الأميرة » قصيدة بليدة . إنها واحدة من تلك القصائد التى نقول عنها إنها جميلة ولكنها بليدة .

وعلى العكس من ذلك نجد أن تنيسون فى « مود » و « للذكرى » يفعل ما يفعله كل فنان واع وهو توجيه نواحى قصوره التوجيه الصحيح . فـ « مود » تتكون من بضع مقطوعات غنائية بالغة الجمال مثل « أواه دع الأرض الصلبة » و « الطير فى حديقة القاعة العالية » و « لا تذهب أيها اليوم السعيد » يقيم الشاعر من حولها ما يشبه موقفا دراميا بأعظم قدر من البراعة العروضية . والموقف كله غير حقيقى .

فهذيانات المحب على حافة الجنون تبدو لنا زائفة وتفشل - مثلما يفشل الخوار الحربى - فى أن تجعل لحم القارئ ينمل تنميلا صادقا . وقد يكون من الحمق أن نقول بأن تنيسون كان ينبغى عليه أن يمر بخبرة شبيهة بتلك التى يصورها . فالشاعر الذى

(١) إذا أردت بيانا لعقلية الڤيكتوريين فى هذه المسائل ، وللآراء التى ربما يكون تنيسون قد اعتنقها ، فانظر مقدمة البارون سير إدوارد ستريشى لطبعته المهذبة لكتاب «موت آرثر » لمالورى ، وهى مازالت متداولة . وقد كان سير إدوارد معجبا بديوان قصائد الملك التصويرية .

أوتى ملكات درامية والذى يعالج موضوعا أبعد ما يكون عن خبراته الشخصية قد يطلق العنان لأقوى الانفعالات . ولست أظن ، لحظة واحدة ، أن تنيسون كان هادئ الأحاسيس أو فاتر العواطف . ليس فى شعره ما يدل على أنه خبر العاطفة العنيفة نحو امرأة لكن فيه دلائل كثيرة على الحدة والعنف الانفعاليين - لكنها انفعالات كبحت كبحا عميقا حتى عن نفسها فغدت أقرب إلى أسوأ أنواع الكآبة منها إلى الحدث الدرامى . وهى انفعالات لم تبلغ أى تطهير مطلق واضح على قدر ما أرى فى القصائد . وإنى لخليق بأن ألوم تنيسون لا لهدوئه ولا لفتوره وإنما لافتقاره إلى الرصانة :

والحب الذى لم ينته قط نهاية أرضية

ماذا يليه ؟

إن العنف فى قصيدة « مود » رنان أكثر منه عميق رغم أن المرء يحس فى كل مقطوعة من مقطوعاتها بمدى الملائمة الجميلة بين العروض والحالة النفسية التى يحاول تنيسون أن يعبر عنها . وإنى لإخال أن أثر العنف الواهن الذى ينتج عن القصيدة ككل هو ثمرة خطأ جذرى فى الشكل . ففى مقدور الشاعر أن يعبر عن مشاعره فى شكل درامى بنفس القوة التى يعبر بها عن مشاعره فى شكل غنائى . ولكن قصيدة « مود » ليست بهذا ولا ذاك . إنها مثل « الأميرة » أكبر من أن تكون قصيدة تصويرية Idyll وأقل من أن تكون حكاية . إن تنيسون فى « مود » لا يرى نفسه فى العاشق ولا يجعل العاشق يرى نفسه فيه ومن ثم تظل مشاعر تنيسون الحقيقية - مهما يكن من عمقها وصخبها - قاصرة عن الوصول إلى مرحلة التعبير .

إن « للذكرى » هى فى رأيى القصيدة التى يصل فيها تنيسون إلى مرحلة التعبير الكامل . وقيمة هذه القصيدة من الناحية التكنيكية وحدها تكفى لضمان خلودها . فبينما نجد أن براعة تنيسون التكنيكية كاملة مرضية فى كل ما كتب نجد أن « للذكرى » هى أكثر قصائده استعصاء على التناول . إننا نجد هنا مائة واثنين وثلاثين مقطوعة تتسم كل رباعية من رباعياتها المتعددة بنفس الشكل ومع ذلك لا نحس فيها بالرتابة أو التكرار قط . إن هذه القصيدة ينبغى أن تستوعب ككل فقد لا نحفظ عن ظهر قلب بضع مقطوعات منها وقد لا نستطيع أن نستخرج منها « عينة صالحة » ولكننا ملزمون باستيعاب كل القصيدة التى هى - فى صميمها - ذلك الطول . إننا قد نختار أن نتذكر :

أيها البيت المظلم الذى أقف عنده مرة أخرى

ها هنا فى الشارع الطويل الكريه ،

أيتها الأبواب التى كان قلبى يخفق عندها
بالغ السرعة ينتظر يدا ،

يدا لا سبيل الآن إلى الإمساك بها ،
فانتظر إلى ، إذ أنا لا أجد سبيلا إلى النوم ،
وإنما أزحف كالمذنب
نحو الباب فى بكرة الصباح .

إنه ليس هنا ، لكن على مبعدة
تبدأ ضجة الحياة مرة أخرى ،
وفى شحوب ، خلال المطر المتساقط رذاذه
ينبلج الصبح الخاوى على الشارع العارى

هذا شعر عظيم يتسم بالاقتصاد فى الكلمات وانفعالات عامة تتصل بمكان محدد وهى تبعث فى الرجفة التى لا يستطيع أى شئ فى قصيدة « مود » أن يصيبنى بها . لكن مثل هذه المقطوعة فى حد ذاتها ليست هى قصيدة « للذكرى » . فقصيدة « للذكرى » هى القصيدة كلها . إنها فريدة فى بابها : فهى قصيدة طويلة نجمت عن تجميع مقطوعات ليس لها إلا وحدة المفكرة واستمرارها . إنها مفكرة مركزة لرجل يعترف ، مفكرة يتعين علينا أن نقرأ كل كلمة فيها .

يظهر أن معاصرى تنيسون عندما تقبلوا قصيدة « للذكرى » عدوها على الفور رسالة أمل وإعادة ثقة إلى عقيدتهم المسيحية الآخذة فى الذبول . ويحدث أحيانا -بمصادفة غريبة - أن يعبر الشاعر عن الحالة النفسية لجيله فى نفس الوقت الذي يعبر فيه عن حالته النفسية الخاصة البعيدة كل البعد عن حالة جيله . وليست هذه قضية عدم إخلاص . فثمة التحام بين الاستسلام والمعارضة تحت مستوى الوعى . وقد كان تنسون نفسه - على المستوى الواعى للرجل الذى يتحدث إلى مخبرى الصحف ويتخذ الأوضاع للتصوير - يؤكد دائما أنه ذو عقيدة مسيحية عن اقتناع وإن تكن تخطيطية بعض الشئ وذلك إذا حكمنا عليه من واقع الملاحظات التى كان يبديها فى محادثاته والمسجلة فى ذكريات ابنه

عنه . وكان تنيسون صديقا لفردريك دينسون موريس « ولا شئ أبعث على الدهشة في ذلك العصر من الاحترام الذى كان أشخاصه البازون يكنه بعضهم لبعض » . لكنى – رغم ذلك أتلقى من قصيدة (للذكرى) انطباعا بالغ الاختلاف عن ذلك الذى يبدو أن معاصرى تنيسون قد تلقوه . إنها تمثل تنسيون البالغ التشويق والمأسوى . ولم يغب عن بال كاتبى سيرته أن يلاحظوا أنه كان يتمتع بقدر كبير من مزاج المتصوف وإن كان من المحقق أنه لم يكن يتمتع بأى شئ من عقل اللاهوتي . كان يتوق توقا مستميتا إلى الاحتفاظ بإيمان المؤمنين دون أن يتبين تماما ما يريد أن يؤمن به . لقد كان قادرا على الاستنارة التى لا يقدر على فهمها . و « الابن القوى لله ، الحب الخالد » الذى يفتتح قصيدته باستدعائه لا يتصل بالكلمة أو الرب المتجسد إلا اتصالا مبهما . إن فكرة تحول الكون إلى كون ميكانيكى تحزنه ، ومن الطبيعى – إذ يرثى صديقه – أن يعذبه الأمل فى الخلود والاتحاد بعد الموت . لكن هذا التجدد المنشود لا يبدو فى أحسن أحواله إلا مواصلة أو بديلا لمباهج صداقتهما على الأرض . وتوقه إلى الخلود ليس توقا إلى الحياة الأبدية . فهو أشد اهتماما بضياع الإنسان منه بكسب الله :

أترى

الإنسان ، آخر أعمال الطبيعة ، الذى بدا آية فى الجمال ،

ومثل هذا الغرض النبيل فى عينيه ،

ودحرج التسبيحة نحو سماوات الشتاء ،

وبنى له هياكل الصلاة التى لا تؤتى ثمارا ،

وآمن بأن الله محبة ولا ريب ،

وأن المحبة هى قانون الخليقة النهائى –

رغم أن الطبيعة ، حمراء السن والمخلب ،

راحت تصرخ ، بمهاوى جبالها ، ضد عقيدته تلك

وأحب وعانى شرورا لا حصر لها،

وقاتل من أجل الحق والعدالة ،

أتراه سيتطاير بين تراب الصحراء

أو يختم عليه بين التلال الحديدية ؟

فهذه الكلمة الغريبة المجردة « الطبيعة » تغدو عنده إلها أو إلهة حقيقية لعلها أقرب إلى الحقيقة – فى بعض اللحظات – من الله نفسه : « **أترى الله والطبيعة إذن فى صراع ؟** » . والأمل فى الخلود يختلط عنده – وهو فى هذا نموذج عصره – بالأمل فى أن يتحسن هذا العالم تحسنا تدريجيا ثابتا . لقد قيل الكثير عن اهتمام تنسون بالعلم فى زمانه وعن تأثير دارون فيه . ومهما يكن من أمر فإن قصيدة « **للذكرى** » تسبق كتاب « **أصل الأنواع** » بعدة سنوات . والإيمان بالتقدم الاجتماعى – من طريق الديمقراطية – يسبقه بسنين أكثر عددا . وإنى ليساورنى الظن بأن إيمان عصر تنيسون بالتقدم الإنسانى كان بحيث يظل على نفس قوته حتى لو كانت اكتشافات دارون قد تأخرت خمسين عاما أخرى . ثم إنه لا يوجد – فى نهاية المطاف – علاقة منطقية بين الأمرين : فقد كان الإيمان بالتقدم رائجا أيامها ومن ثم شدت اكتشافات دارون إلى هذا الإيمان شدا :

ما عاد نصف قريب للمتوحشين ،

فكل ما فكرنا فيه وأحببناه وفعلناه

وعقدنا آمالنا عليه وعانيناه ليس إلا بذرة

لما هو الزهرة والثمرة

من ذلك كان الرجل الذى وطأ معى

أرض هذا الكوكب وكان نموذجا نبيلا

يظهر قبل أن تكتمل الأزمان

كذاك كان صديقى الذى يحيا (الآن) فى الرب ،

ذلك الرب الذى يحيا إلى الأبد ويحب إلى الأبد ،

رب واحد ، قانون واحد ، عنصر واحد ،

وحدث سماوى واحد بعيد ،

تتحرك نحوه الخليقة كلها ،

فهذه الأبيات تمثل مقارنة شائقة بين الاتجاه الدينى وبين شئ آخر مختلف تماما هو الإيمان بقابلية الإنسانية للكمال . ولكن هذه المقارنة لم تكن واضحة لمعاصرى تنيسون ومن المحتمل أن يكونوا قد انخدعوا بها وإن كنت لا إخال أن تنيسون نفسه كان مخدوعاً بها . وهناك ما يدل – حتى في قصيدته المبكرة (**قاعة لوكسلى**) مثلا – على أنه لم يكن راضيا بحال من الأحوال عن كل التغيرات التى كانت تجرى من حوله في ميدان الصناعة أو عن ارتفاع طبقة التجار ورجال الصناعة وأصحاب البنوك ، ولعله كان يتأمل مستقبل انجلترا – إذ تنصرم عليه السنون – بمزيد من الكآبة . لقد كان – بحكم مزاجه – معاديا للعقيدة التى وجد نفسه مدفوعا إلى تقبلها والثناء عليها . [١] .

كانت مشاعر تنيسون – كما قلت – صادقة ولكنها كانت عادة تحت السطح . وإخال أنه يحق لنا أن نعد « **الذكرى** » قصيدة دينية ولكن لغير السبب الذى جعلها تبدو دينية لمعاصريه . إن دينيتها لا ترجع إلى طبيعة ما بها من إيمان وإنما ترجع إلى طبيعة ما بها من شـك . فإيمانها ضـعيف ولكن شكها تجربة بالغة العمق . إن « **الذكرى** » قصيدة تعبر عن اليأس ولكنه يأس من طراز دينى . ونحن عندما نصف يأسها بأنه " دينى " فإنما نسمو بها عن أغلب القصائد التى نبعت منها . ذلك أن « **مدينة الليل المخيف** » و« **فتى من شروبشير** » وقصائد توماس هاردى أعمال صغيرة إذا قورنت بقصيدة « للذكرى » . فهذه الأخيرة أعظم من تلك القصائد بل وتحتويها . [٢]

وفى الختام ينبغى علينا أن نرجع من حيث بدأنا ونتذكر أن قصيدة « للذكرى » ما كانت لتغدو قصيدة عظيمة وأن تنيسون ما كان ليغدو شاعرا عظيما لولا براعة التكنيك . إن تنيسون هو أعظم أساتذة العروض مثلما هو أعظم أساتذة الكآبة . ولا أظن أن الإنجليزية قد عرفت شاعرا له رهافة أذنه فيما يخص الحروف المتحركة أو أحذق منه شعورا بحالات معينة من العذاب :

غالية كالقبلات التى يتذكرها المرء بعد الموت ،
وعذبة كتلك التى يطبعها الخيال اليائس
على شفاه هى ملك الآخرين ، عميقة كالحب
عميقة كالحب الأول ، ووحشية بكل الأسى

(١) انظر كتاب هارولد نيكولسون الجدير بالإعجاب " تنيسون " ص ٢٥٢ وما بعدها .

(٢) ثمة ضروب أخرى من اليأس . فقصيدة ديفدسون العظيمة " **ثلاثون شلنا فى الأسبوع** " ليست مشتقة من تنيسون . ومن ناحية أخرى ، فإن هناك قصائد أخرى مشتقة من تنيسون بالإضافة إلى " **أتالانتا فى كاليدون** " قارن قصائد وليم موريس بـ " **رحلة ميلديون** " وقارن " **مواويل غرفة التكنة** " بالكثير من قصائد تنسون اللاحقة .

وليست موهبة تنيسون التكنيكية هذه بالشئ الضئيل . فقد عاش تنيسون فى عصر كان قد بدأ فعلا يعى نفسه وبدا أن أمورا كثيرة عظيمة تحدث . فقد كانت السكك الحديدية تمد والاكتشافات تتم ووجه العالم يتغير . لقد كان عصرا مشغولا بأن يغدو عصريا ولم يكن ليقدر - فى أغلب الأحوال - على أن يمسك بالأشياء الباقية والحقائق الباقية عن الإنسان والله والحياة والموت . لقد كان سطح تنيسون يتحرك مع عصره ولم يكن لديه شئ يتشبث به غير حسه الفريد الذى لا يخطئ بأصوات الكلمات . ولكنه كان يملك فى ذلك مالا يملكه سواه . إن سطح تنيسون - أى مهارته التكنيكية - وثيق الصلة بأعماقه . وأول ما نراه فى تنيسون هو ما يتحرك منه بين السطح والأعماق والذى لا يعدو أن يكون على حظ ضئيل من الأهمية . ولو أننا نظرنا فى براءة إلى سطحه لكان من المحتمل جدا أن نصل إلى أعماقه أى إلى هوة الأسى . ليس تنيسون صورة مصغرة من ڤرجيل فحسب وإنما هو به القياس إلى فرجيل يشبه فرجيل كما رآه دانتى : فهو ڤرجيل بين الظلال وهو أشد الشعراء الإنجليز حزنا وهو من بين العظماء فى الليمبو وهو الأوفر حظا من التمرد - بغريزته - ضد المجتمع الذى كان فيه مثال الانقياد .

يبدو أن تنيسون بلغ نهاية تطوره الروحى بقصيدة « **الذكرى** » إذ لم يلها وفاق ولا حل :

والآن ما من عصا مقدسة ستتكسر مزدهرة ،

وما من تحية لجوق المرنمين تدعو إلى النور

روحا سئمت العطور والليل الرقيق

أو سئمت - بالأحرى - الشفق . فإن تنيسون لم يواجه الظلام ولا النور فى سنيه الأخيرة .لقد لازمته العبقرية والقدرة التكنيكية حتى النهاية ولكن الروح فيه استسلمت . كانت نهايته أقتم من نهاية بودلير إذ لم يكن لديه ما كان لهذا الأخير من تحذير فريد Singulier avertissement . ولما كان تنيسون قد عاد عن رحلته خلال الليل المظلم ليغدو - على السطح - مطرى عصره فقد كوفئ باحتقار عصر يلى عصره فى الضحالة .

٦

من "لانسلوت أندروز"

(١٩٢٦)

توفى الأب فى الرب ، المستقيم الموقر ، لانسلوت أسقف وينتشستر فى ٢٥ سبتمبر ١٦٢٦ . وأثناء حياته تمتع بصيت بارز لامتياز مواعظه وإدارته لأسقفيته ، ومقدرته فى الجدل التى تبدت فى جداله مع الكاردينال بلارماين ، وما اتسمت به حياته الخاصة من لياقة وتكريس ، وبعد بضعة أعوام من وفاته عبر لورد كلارندون ، في كتابه المسمى " **تاريخ الثورة** " ، عن أسفه لأن أندروز لم يقع عليه الاختيار بدلا من أبوت ليكون رئيسا لأساقفة كانتربرى ، لأن ذلك قد كان بحيث يجعل الأحوال فى إنجلترا تتخذ اتجاها مختلفا عن ذلك الذى سارت فيه . ومازال الثقات فى تاريخ الكنيسة الإنجليزية يفردون له مكانا رفيعا ، إن لم يكن أرفع الأماكن طرا . وبين المهتمين بالعبادة فإن كتابه المسمى " **صلوات خاصة** " ليس بالمجهول . غير أن أندروز ليس معروفا بين من يقرءون المواعظ ، إن قرأوها أساسا ، كنماذج من النثر الانجليزى . إن مواعظه أشد إحكام بنيان من أن يسهل الاستشهاد بها . وهى لا تنحرف عن موضوعها ، ومن ثم فهى ليست مسلية ومع ذلك فإنها تعد من بين أفتن النثر الإنجليزى لعصرها وأى عصر . وقبل أن نحاول نقل بقايا سمعته إلى مثواها الأخير فى مقبرة الأدب الموحشة يستحسن أن نذكر القراء بمكان أندروز فى التاريخ .

إن كنيسة إنجلترا ليست من خلق حكم هنرى الثامن ولا حكم إدوارد السادس ، وإنما حكم إليزابيث . والطريق الوسط **Via media** الذى يمثل روح الأنجليكانية كان روح إليزابيث فى كل الأمور . وقد كانت آخر أسرة آل تيودور الويلزية المتواضعة الأصل هى أول وأكمل تجسيد للسياسة الإنجليزية . فذوق أو حساسية إليزابيث التى نمتها معرفتها الزكانية بالسياسة الصائبة للساعة ، وقدرتها على اختيار الشخص الصحيح لتنفيذ تلك السياسة ، قد قررت مستقبل الكنيسة الانجليزية . إن الكنيسة الإنجليزية تحت حكم إليزابث ، فى مثابرتها على العثور على حل وسط بين البابوية والمشيخية ، قد غدت شيئا يمثل أفتن روح لانجلترا فى ذلك العصر .وأصبحت تعكس لا شخصية إليزابث ذاتها فحسب ، وإنما أيضا خير مجتمع لرعاياها من كل مرتبة . وقدقدر لدوافع دينية أخرى ،

ذات درجات متنوعة من القيمة الروحية ، أن تؤكد ذاتها بحماس أكبر أثناء حكم الملكين التاليين . بيد أن الكنيسة ، عند نهاية حكم إليزابث ، وكما تطورت فى اتجاهات معينة تحت حكم الملك التالى ، كانت آية من آيات السياسة الكنسية . فإن نفس السلطة التى استفادت من جريشام ومن والسنجام ومن سيسل ، عينت باركر رئيسا لأساقفة كانتربرى ، وهذه السلطة ذاتها هى التى عينت ويتجيفت فيما بعد فى ذلك المنصب ذاته .

وعند دارس الحضارة العادى المثقف ، ليس تكوين الكنيسة ذا تشويق كبير ، وفى كل الأحوال لا يجب أن نخلط تاريخ الكنيسة بمعناها الروحى . وعند المراقب العادى ، تعنى الكنيسة الإنجليزية فى التاريخ : هوكر وچيرمى تيلور ، وينبغى أن تعنى أندروز أيضا . وهى تعنى جورج هربرت وتعنى كنائس كرستوفر رن . وليس هذا خطأ : فالكنيسة يجب أن يحكم عليها بثمارها الذهنية ، وبتأثيرها فى حساسية أكثر الناس حساسية وفى ذكاء أكثر الناس ذكاء ، ويجب أن تكون حقيقية أمام العين بآثار ذات امتياز فنى . إن الكنيسة الإنجليزية لا تملك أثرا أدبيا يعادل أثر دانتى ، ولا أثرا عقليا يعادل أثر القديس توما ، ولا أثرا تعبديا يعادل أثر القديس يوحنا الصليب ، ولا بناء فى مثل جمال كاتدرائية مودينا ، أو بازيليكا القديس زينو فى فيرونا . بيد أن ثمة من يعدون كنائس المدينة (لندن) فى مثل نفاسة أى من الكنائس الأربعمائة المتفرقة فى أنحاء روما ، والتى لا يهددها خطر هدم . وعندهم أن كنيسة القديس بولس – إذا قورنت بكنيسة القديس بطرس – لا تفتقر إلى الوقار ، وإن الشعر الإنجليزى التعبدى فى القرن السابع عشر – مع إقرارنا بحالة اهتداء واحدة صعبة : هى حالة كراشو – أفتن من شعر أى بلد أو مجتمع دينى آخر فى تلك الفترة .

إن الإنجاز العقلى والأسلوب النثرى لهوكر وأندروز قد أتما بناء الكنيسة الانجليزية ، كما تتوج فلسفة القرن الثالث عشر الكنيسة الكاثوليكية . والادلاء بهذا التقرير ليس معناه أن نقارن بين **قوانين السياسة الكنسية والخلاصة Summa** . لم يكن القرن السابع عشر عصرا تشغل فيه الكنائس نفسها بالميتافيزيقا ، وليس فى كتابات آباء الكنيسة الإنجليزية ما ينتمى إلى فئة الفلسفة التأملية . ولكن إنجاز هوكر وأندورز يتمثل فى جعل الكنيسة الإنجليزية أشد استحقاقا للموافقة العقلية . ما من دين يمكنه أن يصمد لحكم التاريخ إلا إذا ساهمت خير عقول فى بنائه . ولئن كانت كنيسة إليزابث جديرة بعصر شكسبير و (بن) چونسون ، لقد كان ذلك بفضل عمل هوكر وأندروز .

من المحقق أن مواعظ دن ، أو شذرات من مواعظ دن ، معروفة لمئات لم تكد تسمع باسم أندروز ، وهى – على وجه الدقة – معروفة لها لعين الصفات التى كانت ، من أجلها ، أدنى من مواعظ أندروز . وفى مقدمته لمختارات جديرة بالإعجاب من قطع من مواعظ دن ،

نشرتها مطبعة أوكسفورد ، منذ بضع سنوات ، يلاحظ المستر لوجان پيرسول سميث ، بعدان " حاول شرح مواعظ دن وتفسيرها على نحو مقنع " :

" ومع ذلك ، ففى هذه (المواعظ) ، كما فى قصائده ، يظل شئ محير ، أشبه باللغز ، مازال يند عن تحليلنا الأخير . فنحن إذ نقرأ هذه الصفحات الوعظية القطعية القديمة ، تراودنا فكرة مؤداها أن دن كثيرا ما يقول شيئا آخر ، شيئا حادا وشخصيا ، ومع ذلك لا يمكن ، فى نهاية الأمر ، توصيله لنا . "

إننا قد نعترض على عبارة " مالا يمكن توصيله " ونتوقف كيما نتساءل عما إذا لم يكن غير القابل للتوصيل هو فى أغلب الأحيان الغامض وغير المتشكل . ولكن التقرير صحيح من حيث الأساس .

إن القراء الذين يترددون أمـام المجـلدات الخمسة الكبيرة لمواعظ أندروز فى « مكتبة اللاهوت الأنجلو – كاثوليكى » يستطيعون أن يجدوا مدخلا أسهل من خلال « سبع عشرة موعظة عن الميلاد » ، التى نشرها منفصلة ، فى كتاب صغير ، جريفث فاران أو كدن وولش ، فى « المكتبة القديمة والحديثة للأدب اللاهوتى » ، والتى مازال من الممكن أن تجدها هنا وهناك . وإنها لمزية إضافية أن تدور هذه المواعظ جميعا على موضوع واحد هو التجسد ، فهى مواعظ عيد الميلاد وقد وعظ بها أمام الملك جيمز فيما بين ١٦٠٥و١٦٢٤ ، وفى مواعظه التى وعظ بها أمام الملك جيمز وهو ذاته عالم باللاهوت – لم يكن ثمة ما يعوقه – كما كان يعاق أحيانا – فى مخاطبته لجماهير أكثر اتساما بالطابع الشعبى . فقد وجدت لوذعيته مجالا رحبا ، وإن لوذعيته لجزء أساسى من أصالته .

" إن ذكرى لمسرات الأمس ، خوفا من أخطار الغد ، قشة تحت ركبتى ، ضجة فى أذنى ، ضوءا فى عينى ، أى شئ ، لا شئ ، هما ، خيالا فى مخى ، كلها تربكنى في صلاتى . وهكذا فمن المؤكد أنه ما من شئ فى الأمور الروحية كامل فى هذا العالم " .

فهذه أفكار ما كانت لتراود أندروز قط . ذلك أنه عندما يبدأ أندروز موعظته ، فإنك تكون واثقا أنه – من البداية إلى النهاية – مستغرق فى موضوعه تماما ، لا يعى أى شئ سواه ، وأن انفعاله ينمو إذ يتغلغل على نحو أعمق فى موضوعه بحيث يغدو فى نهاية المطاف « وحيدا مع الواحد " ، مع السر الذى يسعى إلى أن يدركه على نحو متزايد الصلابة ويتذكر المرء كلمات أرنولد عن وعظ نيومان .

إن انفعال أندروز تأملى خالص . وهو ليس شخصيا وإنما يستثيره كلية موضوع التأمل ، ويكافئه ، فانفعالاته متضمنة بأكملها فى موضوعها : وهذا الأخير يفسرها

أما لدى دن ، فإن هناك دائما ذلك الشئ الآخر ، والذى يتحدث مستر بيرسول سميث عن " إرباكه " فى مقدمته . إن دن " شخصية بمعنى لم يكنه أندروز : فمواعظه - فيما يشعر المرء - «وسيلة للتعبير عن الذات» . وهو يقع دائما علي موضوع يكون مكافئا لمشاعره ، أما أندورز فينغمس تماما فى موضوعه ، وبذلك يستجيب له بالوجدان المكافئ . إن لدى أندروز ذلك الاستعداد للحياة الروحية Govt Pour La Vie Spirituelle الذى ليس مركوزا فى دن . ومن ناحية أخرى ، فإنها لتكون غلطة كبرى أن تكتفى بتذكر أن دن قد دعى إلى حياة الكهنوت بوساطة الملك جيمز ، وضد رغبته الخاصة ، وأنه قبل الراتب الذى أجراه عليه لأنه لم تكن أمامه وسيلة أخرى لكسب معاشه . لقد كان دن ذا ذوق صادق فى كل من اللاهوت والوجدان الدينى ، ولكنه كان ينتمي إلى تلك الفئة من الأشخاص التى يوجد دائما نموذج أو نموذجان منها فى العالم الحديث والتى تلجأ إلى الدين فرارا من زوابع مزاج انفعالى لا يستطيع أن يجد رضاء كاملا فى غير الدين . إنه ليس منبت الصلة ، كلية ، بويسمانز .

بيد أن دن ليس أقل قيمة ، وإن يكن أشد خطرا ، لهذا السبب . ومن بين الرجلين ، يمكن القول بأن أندروز هو الأكثر وسيطية ، لأنه الأشد نقاء ، ولأن آصرته إنما ترتبط بالكنيسة وبالموروث ، لقد كان اللاهوت يشبع عقله ، والصلاة والطقوس تشبع حساسيته . أما دن فهو الأكثر حداثة - إذا كنا حريصين على أن نتناول هذه الكلمة بعناية ، دن أى إضمار للقيمة أو أى إيحاء بأنه يجمل بنا أن نكون أشد تعاطفا مع دن منا مع أندروز . ودن أبعد منه قرابة إلى المتصوف ، لأنه - فى المحل الأول - مهتم بالانسان . وهو أقل منه تقليدية بكثير . فدن ، فى فكره يشترك فى الكثير مع اليسوعيين من ناحية ، ومع الكالفينين من ناحية أخرى ، على نحو يفوق ما نجده عند أندروز . ودن ينم فى كثير من الأحيان على نتائج التأثير اليسوعى الباكر ، ودراسته التالية للكتابات اليسوعية ، وذلك فى معرفته الماكرة بضعف القلب الإنسانى وفهمه للخطيئة الإنسانية وبراعته فى ملاطفة وإغراء انتباه العقل الإنسانى المتغير بالموضوعات القدسية ، وفى ضرب من التسامح الماكر يتخلل تهديداته باللعنة . إنه ليس خطرا إلا بالنسبة لمن يجدون فى مواعظه إرضاء لحساسيتهم أولأولئك الذين إذ تجتذبهم " الشخصية " بالمعنى الرومانسى لهذه الكلمة - أولئك الذين يرون فى « الشخصية " قيمة قصوى - ينسون أن فى المرتبية الروحية أماكن أعلى من مرتبة دن . من المحقق أنه سيكون لدن دائما قراء أكثر من أندروز ، وذلك لأن مواعظه يمكن أن تقرأ على شكل قطع منفصلة ولأنه من الممكن أن يقرأها من لا اهتمام لهم بالموضوع . إن له وسائل كثيرة يتوسل بها إلى القارئ وإنه ليتوسل إلى كثير من الأمزجة والأذهان ، ويتوسل ،

ضمن من يتوسل إليهم ، إلى أولئك القادرين على ضرب معين من عبث الروح . أما أندروز فلن يكون له قط قراء كثيرون فى عصر واحد ، ولن يكون خلوده قط من نوع الخلود الذى يتجسد فى كتب المنتخبات . ومع ذلك فإن نثره لا يقل عن نثر أى مواعظ فى لغتنا ، اللهم إلا بعض مواعظ نيومان . وحتى الجمهور الأكبر حجما الذى لا يقرأه يحسن صنعا بأن يتذكر عظمته فى التاريخ - وهى مكانة لا تعلوها مكانة أخرى فى تاريخ تكوين الكنيسة الإنجليزية .

من " چون برامهول " [1]

(١٩٢٧)

ليس چون برامهول – أسقف درى تحت حكم تشارلز الأول ، ورئيس أساقفة أيرلندا تحت حكم تشارلز الثانى – – بالموضوع السهل ، البتة ، لكتابة سيرته . لقد كان رجلا عظيما ، غيرانه إما أن يكون ثمة نقص ما فى عبقريته ، أوحظ عاثر قد جعله غير معروف إلى الحد الذى يستحقه ، وجعل أعماله لا تقرأ بالشيوع الذى تستحقه . ومن المؤكد أن ذلك راجع ، إلى حد كبير ، إلى سوء حظه . فليس الأمر مقصورا علي أن طاقته ومقدرته العظيمتين كانتا مقسمتين على عدد من الأعمال الهامة ، حتى أنه لم يغد قط الممثل الرمزى لأى شئ ، وإنما نجد أيضا أن بعضا من أهم نواحى نشاطه قد بذل فى قضايا غدت الآن منسية . فمن خلال وظيفته كأسقف لدرى ، ونائب عن ونتورث ولود ، قام بالكثير لكى يصلح ويؤسس كنيسة إيرلندا ويجعلها تتمشى مع كنيسة إنجلترا . وقد رأى كروムويل يبطل الكثير مما حققه . ومن خلال وظيفته كرئيس لأساقفة إيرلندا فى السنوات الأولى من حكم الملك تشارلز الثانى ، وفى شيخوخته ، شرع يعمل لإصلاح تلك الكنيسة من جديد . ولو كانت هذه الجهود من جانبه قد تمت فى إنجلترا بدلا من أن تتم فى أيرلندا ، لكان من المحتمل أن تذيع شهرته عما هى عليه .

لقد انقضت سنواته الوسطى فى المنفى ، وربما كان العمل الذى أنجزه أثناء هذه السنوات ، يعانى – فى الأغلب – من المرض والخطر وتقلبات الدهر ، هو الذى ينبغى أن يكفل له شكرا خاصا من كنيسننه . هذا فصل من تاريخ الكنيسة معرفتنا به بالغة الضآلة ، وقلائل هم الذين يدركون كم أشرفت الكنيسة الإنجليزية ، فى ذلك العصر ، على الفناء كلية ، أو يدركون أنه لو عاش الكومنولث بضع سنوات أخرى ، لسقطت الكنيسة فى غمرة فوضى ، لعلها ما كانت تقوم منها قط . وأثناء منفاه ، كان برامهول أقوى وارث لتقاليد أندروز ولاود .

عالج القس سپارو – سيميسون تاريخ حياة برامهول فى أيرلندا ، ونشاطاته فى الخارج ، أثناء الكومنولث ، معالجة وافية ، ولكن بحس أمثل بالتناسب . إنه يترك لنفسه مجالا كي يخصص عدة فصول لكتابات برامهول الجدلية وينبغى على وجه الخصوص –

(١) كبير الأساقفة برامهول ، تأليف و.ج سبارو – سيمپسون (دكتوراه فى اللاهوت) فى (سلسلة اللاهوتيين الإنجليز) ، جمعية رقى المعارف المسيحية .

أن يمدح للبراعة التى تمثل بها هذه الكتابات ، وكثف ونظم كل هذه المعلومات المتنوعة فى مائتين وواحد وخمسين صفحة . ولست كفؤا لأن أتناول المسألة من جانبها التاريخى الصرف ، فإن حياة برامهول تشمل جزءا مهما من تاريخ الكنيسة وتاريخ انجلترا . غير أن كتابات برامهول ما زالت ذات تشويق كبير وبعضها متصل جدا بيومنا هذا . ومن أجزاء عمله ذات الأهمية الخاصة جداله مع هوبز . ومؤرخو الفلسفة أحيانا ما يوردون هذا الجدال ، ولكنه لم يتلق قط العناية التى يستحقها . لم يكن برامهول - كما يبين الدكتور سبارو - سمبسون - هو الطرف الأضعف فى هذا النقاش بحال من الأحوال ، وإن المناقشة بأكملها - وبهاتين الشخصيتين اللافتتين للنظر والمتعارضتين المنغمستين فيها - لتلقى ضوءا على حال الفلسفة واللاهوت فى ذلك الوقت . وأهم المسائل التى تدخل فى نطاق بحثنا اثنتان : حرية الإرادة ، والعلاقة بين الكنيسة والدولة .

كان توماس هوبز واحدا من أولئك الناشئين الصغار غير العاديين الذين دفعت بهم حركات عصر النهضة العمائية إلى مكانة بارزة لا يكادون أن يستحقوها ، ولم يفقدوها قط . وحينما أقول عصر النهضة فإننى أعنى ، بالنسبة لغرضى هنا ، الفترة بين اضمحلال الفلسفة المدرسية ونشأة العلم الحديث . لم يكن هناك ما هو جديد بوجه خاص فى جبرية هوبز ولكنه أضفى على جبريته ونظريته فى الإدراك الحسى حدة ومضاء جديدين بتطبيقهما - إن جاز لنا أن نقول ذلك - على مسائل تكاد تكون جارية وبمجازه عن الوحش البحرى (الدولة) قدم إطارا بارعا عليه مشجب من هذا النوع أو ذاك تعلق عليه كل مسألة من مسائل الفلسفة وعلم النفس والحكومة والاقتصاد .

إن هوبز يبدى تفننا وتصميما كبيرين فى محاولته تطبيق نظريته فى الإرادة على نحو صارم ليشرح كل أوجه السلوك الإنسانى . ومن المحقق أنه فى نهاية الأمر ينتهى إلى سفسطات . غير أنه فى عصر هوبز وبرامهول ، وبالتأكيد منذ ذلك الحين وحتى عهد قريب ، لم يكن من المحتمل أن يلزم أى جدال عن هذه المسألة حدوده .

لأن الفيلسوف الذى من نوع هوبز يتخذ موقفا مختلطا : فلسفيا جزئيا وعلميا جزئيا ، حيث أن الفلسفة كانت فى اضمحلال ، والعلم فج . إن فلسفة هوبز ليست فلسفة قدر ما هى تخطيط أولى لكون الذرات المادية ، الذى تنظمه قوانين الحركة ، والذى ظل يشكل النظرة العلمية إلى العالم من نيوتن إلى آينشتاين ، وعلى ذلك فإن من الطبيعى تماما ألا يكون هناك فى كون هوبز مكان للإرادة الإنسانية ، والذى أخفق فى أن يتبينه هو أنه لا مكان فيه للوعى أيضا أو للكائنات الإنسانية ، وعلى هذا فإن نظريته الفلسفية الوحيدة إنما هى نظرية فى الإدراك الحسى ، ومذهبه السيكولوجى لا يترك مكانا فى العالم لنظريته فى

الحكومة . إن نظريته فى الحكومة ليس لها أساس فلسفى ، وهى لا تعدو أن تكون مجرد مجموعة من الآراء الحصيفة والتحيزات والتأملات الصادقة فى الخبرة ، تضفى عليها ميتافيزيقيا مبهمة وحدة زائفة .

إن إتجاه هوبز من الفلسفة لم يختف ، بحال من الأحوال ، من الفكر الإنسانى ، ولا اختفى الخلط بين الفلسفة الخلقية وضرب من علم النفس الآلى . فثمة نظرية حديثة ، وثيقة الصلة بنظرية هوبز ، تجعل القيمة كامنة بأكملها فى درجة تنظيم الدوافع الطبيعية . وهأنذا أورد القطعة التالية من كتاب هام لواحد من أمضى علماء النفس الشبان :

" يكون أى شئ ذا قيمة ، إذا أشبع رغبة دون أن يتضمن ذلك إحباطا لرغبة معادلة فى الأهمية ، أو أهم . وبمعنى آخر فإن السبب الوحيد الذى يمكن أن يبرر عدم إشباع إحدى الرغبات ، هو أن من شأن إشباعها أن يحبط رغبات أهم . وعلى ذلك تغدو الأخلاق أمرا من قبيل الحصافة الخالصة ، ولا تعدوا قواعد علم الأخلاق أن تكون تعبيرا عن أعم خطط النفع ، التى توصل إليها فرد من الأفراد أو جنس من الأجناس » [1] .

ومستر برتراند رسل فى كتابه " هذا ما أؤمن به " ص ٣٤ ، يتغنى بنفس النغمة .

" تنشأ الحاجة العملية إلى أخلاق من صراع الرغبات ، سواء كانت رغبات أناس مختلفين ، أو رغبات نفس الشخص ، فى أوقات مختلفة ، أو حتى فى وقت واحد . فهذا رجل يرغب فى أن يشرب ويرغب أيضا فى أن يكون صالحا لأداء عمله فى الصباح التالى . ونحن نعتبره لا أخلاقيا إذا سلك الدرب الذى يمنحه أصغر إشباع كلى للرغبة " .

والمشكلة فى مثل هذه النظريات [2] هى أنها لا تعدو أن تزيح ما هو قيم فى باطنه درجة أبعد ، تماما كما أن نظرية هوبز فى الإرادة تزيل الحرية من الفرد المعتبر هدف علم النفس ، ولكنها تتضمن ، حقيقة ، أن حرية الإرادة فى المجتمع أمر واقع . ولنتذكر أن هوبز قد رغب فى الإبقاء على نشاط التشريع الإنسانى فى كونه الجبرى ، ومن ثم فقد اعتبر أن القانون يعمل كقوة رادعة . ولم يتدبر أنه إذا كانت القوانين البشرية ذاتها من خلق نفس الضرورة التى يعمل البشر تحت ظلها عندما تشجعهم القوانين على ذلك أو تردعهم ، فإن النظام بأكمله يتوقف فى هذه الحالة عن أن يكون له معنى ، وتختفى كل القيم بما فى ذلك قيمة الحكومة الجيدة التى يتبناها .

(١) رتشاردز ، أصول النقد الأدبى ، ص ٤٨ .

(٢) إن " سلوكية " شاملة ، كسلوكية الأستاذ واطسون ، مسألة مختلفة .

وليس من المتوقع أن تلوح الحجج التى تقدم بها برامهول إزاء هذا الوضع بالغة القوة ، حين تعارض على استدلالات حواريى هوبز المحدثين . ولكنها كانت ممتازة فى زمانها ومكانها . وسأغض الطرف عن ذلك القسم من استدلالات برامهول ، والذى يبين فيه أن نسق هوبز غير متمش مع المسيحية . لقد كان هوبز هنا فى مركز بالغ الضعف ، استغله الأسقف بمكر جدير بالحمد . كان هوبز ملحدا ولا ريب ، وما كان ليجهل هذه الحقيقة ، ولكنه لم يكن رجلا من طراز سبينوزا ، وما كان ليرغب فى أن يضحى بآماله الدنيوية ، من أجل تحقيق الاتساق فى حججه . وعلى ذلك ، كان موقفه فى الجدل هو الأضعف دائما . ولكن هذه نقطة ثانوية . لقد كان برامهول قادرا أيضا على أن يلاقى هوبز على أرض هذا الأخير وطريقته فى الهجوم تمثل ، على أوضح نحو ، طرازه الذهنى . لم يكن ذهنه حاذقا ، ولم تكن لديه الرهافة اللازمة لصنع ميتا فيزيقى مدرسى ، ولا هو ذهن دكتور من دكاترة الكنيسة ، قادر على أن ينمى ويشرح معنى عقيدة قطعية . ولكنه كان أساسا ذهنا يتمتع بحسن الإدراك والغريزة الصائبة ، ذهن ليس بالموهوب فى اكتشاف الحقيقة ، ولكنه عنيد فى تشبثه بها . وكان نموذجا لأفضل الأذهان اللاهوتية فى ذلك . وموقف برامهول من هذا الموضوع مميز لإحساسه بالحقائق ، وقدرته على الإمساك بناصية ما هو ملائم . لقد كان يملك أيضا ما يفتقر إليه هوبز : وهو الحاسة التاريخية التى هى ملكة لا للمؤرخ فحسب ، وإنما للمحامى أو السياسى أو اللاهوتى الفعال ، وحديثه عن علاقات الملوك الإنجليز بالبابوية من أقدم العصور ، واختياره لموازيات من تاريخ قارة أوربا ، ينمان على معرفة واسعة وبراعة عظيمة فى المحاجة . إن تفكيره مثل كامل لمتابعة الطريق الوسط via media والطريق الوسط via media هو - من بين جميع الطرق - أصعبها على الاتباع . فهو يتطلب نظاما وضبطا للنفس ، ويتطلب خيالا وإمساكا بناصية الواقع فى آن واحد . وفى فترة ضعف كفترتنا ، قل من الرجال من يسلكون الطاقة لمتابعة الطريق الوسط فى الحكم . فلدى الأذهان الكسولة أو المتعبة ليس هناك سوى التطرف أو الكسل : الديكتاتورية أو الشيوعية ، بحماس أو بلا مبالاة . ويشـــير كاتب محافظ مقتدر ، هو مستر كيث فيلنج ، فى كتابه « انجلترا تحت حكم آل تيودور وآل ستيورات » إلى هوبز على أنه " أمضى مفكر فى العصر " وإنه لما يعادل ذلك صدقا أن نقول إنه أبرز مثل فى عصره لنمط من المفكرين كسول على نحو خاص . وعلى الأقل ، يدين العصر بجزء كبير من تبريزه ، فى إنجلترا وفرنسا على السواء ، إلى مفكرين من نمط مضاد تماما لهوبز .

كانت الكنيسة الفرنسية فى عصر لويس الرابع عشر

(Il Fut Gallicain , Ca Siecle et Janseniste)

تشبه الكنيسة الإنجليزية تحت حكم آل ستيورات من عدة نواح . ففى كلا البلدين ، كانت حكومة مدنية قوية وأوتوقراطية تحكم وتعمل مع كنيسة قومية بصورة قوية . وفى كل من البلدين كان ثمة توازن معين للقوى ، فى فرنسا بين العرش والبابوية وفى إنجلترا توازن داخلى للقوى بين شخصيات قوية . وكان ثمة أشياء كثيرة مشتركة بين برامهول وبوسويه . بيد أنه ليس ثمة تعاطف ، من أى نوع ، بين برامهول وهوبز . وظاهريا ، هناك بعض شبه بين نظريتهما فى الملكية . فكلا الرجلين كان معاديا ، بصورة عنيفة ، للديمقراطية فى أى صورة أو درجة . وكلاهما يعتقد أن الحاكم يجب أن تكون سلطته مطلقة . لقد أكد برامهول الحق الإلهى للملوك : ونبذ هوبز هذه العقيدة النبيلة مؤكدا ، من الناحية الفعلية ، الحق الإلهى للسلطة ، مهما تكن وسيلة الوصول إليها .بيد أن رأى برامهول ليس رومانسيا على نحو مضحك ، ورأى هوبز ليس معقولا على نحو رجيح ، بالدرجة التى قد يبدوان عليها . فعند برامهول أن الملك ذاته نوع من الرمز ، وقد كان تأكيده الحق الإلهى طريقة لإلقاء مسئولية مزدوجة على عاتق الملك . وكان معناه أن على الملك التزاما ليس مدنيا فقط ، وإنما دينى أيضا ، إزاء شعبه . وملكية برامهول أقل إطلاقية من ملكية هوبز . فلدى هوبز لم تكن الكنيسة سوى مصلحة من مصالح الدولة ، تدار على وجه الدقة بالطريقة التى يظنها الملك أصلح الطرق . وبرامهول لا يخبرنا بوضوح ما الذى يجب أن تكون عليه واجبات المواطن الخاص ، إذا انتهك الملك الدين المسيحى أو أطاح به ، ولكن من الواضح أنه يترك مجالا واسعا ملائما للمقاومة أو العصيان المبرر . ومن الغريب أن نجد نظام هوبز – كما لاحظ الدكتور سباروسمپسون – لا يعد فقط على الأوتوقراطية وإنما يتسامح أيضا مع الثورة غير المبررة العصر . أما هوبز فكان يعانى من نقطة ضعف ليست لبيقة فحسب ، وإنما هى حقيقية أيضا ، وذلك بخلطه بين مجالى علم النفس وعلم الأخلاق . إن برامهول مفرد الهدف ، وهو لا ينفذ إلى عدم التماسك الفلسفى الحقيقى فى وضع هوبز ، ولكنه يلمس النقطة المهمة من الناحية العملية ، ويضمر الاعتراض الأعمق على هوبز عندما يقول ببساطة إن هوبز يجعل المدح واللوم بلا معنى : " إذا ولد امرؤ أعمى أو أعور ، فإننا لا نلومه على ذلك ، ولكن إذا فقد امرؤ بصره ، نتيجة طيش من جانبه ، فمن العدل أن نلومه " .

وهذا الاعتراض ، فى نهاية المطاف ، لا يرد .

أكدت أن تحليل هوبز النفسى للذهن الإنسانى لا صلة منطقية بينه وبين نظريته عن الدولة . ولكن هناك ، بطبيعة الحال ، صلة وجدانية ، بين هذين الأمرين . ويستطيع المرء أن يقول إن كلا المذهبين ، ينتمى ، طبيعة ، إلى نفس المزاج . فالجبرية المادية والحكومة المطلقة تندرجان فى نفس التخطيط للحياة . وتوضح هذه النظرية عن الدولة نفس الافتقار

إلى التوازن الذى كان سمة شائعة بين الفلاسفة بعد عصر النهضة وهوبز لا يعدو أن يبالغ فى أحد أوجه الدولة الصالحة . وإذ يغفل هذا ، فقد طور نظرية مؤسفة ، بوجه خاص ، عن الصلة بين الكنيسة والدولة .

ليست هناك قضية يستطيع رجل من نوع هوبز أن يقدم عنها إجابة غير مرضية أكثر من قضية الكنيسة والدولة . ذلك أن هوبز كان يفكر على ضوء الحدود القصوى ، وفى هذه المشكلة تكون الحدود القصوى مخطئة دائما . ففى مسألة العلاقة بين الكنيسة والدولة نجد أن العقيدة التى يدفع بها إلى حدها الأقصى قد تتحول حتى إلى نقيض ذاتها . إن هوبز يشترك فى بعض أشياء مع سواريز .

إن نظرية هوبز قريبة جدا ، من بعض النواحى ، من نظرية ماكيافيلى ، مع هذا الاستثناء الهام : إنه لا يملك شيئا من ملاحظة ماكيافيلى العميقة ولا من حكمته التى تضع حدودا . إن المحك والتبرير الوحيد بالنسبة لهوبز هما ، فى نهاية المطاف ، النجاح المادى ، وعند هوبز أن كل معايير الخير والشر نسبية صراحة .

وإنه لما يجاوز المألوف أن نجد فلسفة ثورية ، فى أساسها ، كفلسفة هوبز ، وشبيهة مثلها بفلسفة روسيا المعاصرة ، تقدم أى عون (لحزب) التورى . ولكن إبهامها مسئول إلى حد كبير عن نجاحها . فقد كان هوبز ثوريا فى فكره ومحافظا هيابا فى فعله ، ونظريته فى الحكومة تلائم نمط الشخص المحافظ عن ترو ، وإن يكن ثوريا فى أحلامه . وليس هذا النمط بالنادر البتة . ونحن نجد فى هوبز أعراض نفس العقلية التى نجدها فى نيتشة : إن إيمانه بالعنف اعتراف بالضعف . وعنف هوبز من طراز كثيرا ما يجتذب لوادعين . والتأثير الخداع الذى يولده بأنه حقق الوحدة بين نظرية بالغة البساطة فى الإدراك الحسى ونظرية تعادلها ببساطة فى الحكومة ، من نوع سيظل رائجا دائما ، لأنه يلوح ذهنيا ، بينما هو انفعالى فى الواقع ، وبالتالى فهو مهدهد لأذهان الكسالى .

إن قدرات برامهول الفكرية واللغوية لا تتجلى فى مكان أكثر مما تتجلى فى « دفاع عادل عن الكنيسة الإنجليزية » . أما عن لغة برامهول ، فأظن أن الدكتور سپارو سمپسون لا يعطيه حقه كاملا . من الحق أنه يستخدم ، فى معجمه اللفظى ، أكثر مركبات اللاتينية بعدا عن المألوف ، ولكن قائمة ببعض هذه التعبيرات التى يوردها دكتور سبارو - سمپسون تفضى بالمرء إلى أن يعتقد أنها ترد فى كل جملة وعلى الرغم من أن برامهول ليس بالكاتب السهل ، فإن عباراته جلية مباشرة ، وأحيانا تتمتع بجمال وارتفاع حقيقى . إن لاهوتيا له قدراته ، فى تلك الفترة من النثر الإنجليزى ورجلا درب على لاهوت الأسقف أندورز وأسلوبه ، ما كان ليخفق فى كتابة نثر ذى امتياز .

إن برامهول فى أسلوبه النثرى ، كما فى لاهوته ، حلقة تصل بين جيل أندروز وجيل چيرمى تيلور . فنثر برامهول ليس نثرا عظيما إلا بمعنى أنه نثر جيد لحقبة عظيمة . ولست أستطيع أن أصدق أن برامهول كان واعظا عظيما . لقد كان أندروز ودن وتيلورذوى حساسية شعرية : بمعنى أنهم كانوا يملكون الحساسية اللازمة لكى يسجلوا ويجلبوا إلى نقطة لاهوتية كثرة من المشاعر العابرة وإن تكن كلية . إن كلماتهم تتلكأ ويتردد صداها فى الذهن ، على نحو لا تفعله كلمات برامهول قط ، فنحن ننسى عبارات برامهول فى اللحظة التى نتحول فيها عن موضوع برامهول .

أما من حيث التناسق والترتيب المنطقى والتمكن من كل حقيقة متصلة بإحدى الدعاوى ، فليس هناك من يفوق برامهول سوى هوكر ، ولست على ثقة من أنه فى تركيب كتابه المسمى " دفاع عادل عن الكنيسة الإنجليزية " لا يتفوق حتى على هوكر . وليس هذا الكتاب أثرا قديما ، وإنما هو عمل ينبغى أن يدرسه كل من تكون علاقة الكنيسة بالدولة مشكلة قائمة وملحة بالنسبة إليه . وليس هناك اختلاف يمكن أن يكون أكبر من ذلك الذى يفصل بين الموقف أثناء النصف الأول من القرن السابع عشر والموقف اليوم . ومع ذلك فإن الاختلافات إنما هى من نوع يجعل عمل برامهول أشد صلة بمشاكلنا ، إنها اختلافات متصلة بوحدة أساسية فى الفكر بين برامهول وما يمثله وبيننا .

من " أفكار بعد لامبث "

(١٩٣١)

إن كنيسة إنجلترا تنشر غسيلها القذر على الملأ . وإنه لمن المناسب ومن قبيل الإيجاز أن نبدأ بهذه الجملة المجازية . وخلافا لبعض المؤسسات الأخرى ، مدنية ودينية ، فإن الغسيل ينظف . إن كونك تملك غسيلا لكي تنظفه هو في حد ذاته شئ يذكر ، وكونك تؤكد أن غسيلك لم يكن بحاجة إلى تنظيف قط إنما هو تباه يدعو إلى الشك . وبدون بعض الفهم لهذه العادات التي جرت عليها الكنيسة ، فإن قارئ تقرير مؤتمر لامبث (١٩٣٠) سيجده وثيقة صعبة ، ومضللة من بعض النواحي . إن هذا التقرير بحاجة إلى أن يقرأ في ضوء التقارير السابقة ، مع بعض المعرفة وبعض التعاطف مع تلك المؤسسة التي هي أغرب المؤسسات طرا : كنيسة إنجلترا .

من المحقق أن المؤتمر أهم مما يمكن أن يكون عليه أي تقرير عنه . أعني أن مؤتمر مكانه في تاريخ مؤتمرات لامبث ، وان الاتجاهات والميول أكبر دلالة من الصياغة الدقيقة للنتائج التي تم التوصل إليها في أي لحظة معينة . والقول بأنه من الممكن تتبع اتجاه ذي دلالة ليس معناه استحسان أي تدفق لا هدف له . ولكن شكوكي تتجه إلى أن كثيرا من قراء التقرير ، وخاصة من هم خارج الاتحاد الأنجليكاني ، على استعداد لأن يجدوا (أو على استعداد لأن يدينوا ، لأنهم يعلمون أنهم لن يجدوا) فيه ، التمييزات والقرارات الواضحة الصارمة التي يتسم بها منشور بابوي . ومن هؤلاء الناس مستر جون مالكولم تومسون) الذي أمدني كتيبه الحي في هذه السلسلة [(١)] بمادة للتفكير وبين قرار صادر عن مؤتمر لامبث ومنشور بابوي ، ثمة شبه قليل ، لأن بينهما اختلافا جذريا في النية .

فلنتخيل (إذا أمكننا أن نتخيل مثل هؤلاء الأشخاص وقد اتفقوا في الرأي إلى هذا المدى) فدامة رسالة بابوية تنتجها المجهودات المشتركة لمستر هـ ج ويلز ومستر برنارد شو ومستر رسل أو الأساتذة : وايتهد ، وإدينجتون وجينز والدكتور فرويد والدكتور يونج والدكتور أدلر أو مستر مرى ومستر فوسيه والإخوة هكسلي والموقرد . بوتر من أمريكا .

بديهي أن الشباب ، من إحدى وجهات النظر ، لا يعدو أن يكون أحد أعراض نتائج

(١) مؤتمر لامبث : تأليف جورج مالكولم تومسون . متفرقات الـ " كرايتريون "

ما فكر فيه من هم فى منتصف العمر وقالوه . وإنى لألاحظ أن نفس الخمسين أسقفا يشيرون بحذر إلى " الأعمال المنشورة لكتاب معينين ، تضفى قدرتهم ومركزهم المعترف بهما وزنا غير لائق على أفكارهما عن علاقات الجنسين ، وهى أفكار تتنافى مباشرة مع المبادئ المسيحية " . وقد كنت أود لوأنهم ذكروا أسماء . ذلك أن من سوء الحظ أن الكاتبين الوحيدين ، ذوى " القدرة والمركز المعترف بهما " والمغضوب عليهما رسميا فى انجلترا هما مستر چيمز چويس و . د . هـ . لورنس ، بحيث أن الأساقفة الخمسين قد فوتوا على أنفسهم فرصة للانسلاخ من إدانة هذين الكاتبين البالغى الحظ من الجدية والقدرة على تحسين القارئ [1] وإذا كان الخمسون ، على أية حال ، يفكرون فى مستر برتراند رسل أو حتى مستر أولدس هكسلى فإنهم يكونون متوجسين مما يلوح لى مدعاة للبهجة ، لأنه لو كان للشباب روح قرقف (طائر صغير) أو عقل أوزة لما تجمع بحماس تحت راية هذين المؤمنين المحزنين بقوة الحياة . (وليس معنى هذا أن مستر هكسلى الذى ليس له فلسفة أستطيع اكتشافها والذى ينجح إلى حد ما فى أن يبين مدى القبح الذى يمكن أن يكون عليه عالم بلا فلسفة يشترك فى الكثير مع مستر رسل) .

ولست أستطيع أن أشعر بالأسف لأن آراء من نوع آراء المستر رسل ، أو ما قد يكون لنا أن نسميه " إنجيل السعادة " الراهن ، يجهر به ويدافع عنه صراحة . فذلك يساعد على توضيح ما كان القرن التاسع عشر مشغولاً ، إلى حد كبير ، بإغماضه ؛ وهو أنه ليس ثمة شئ اسمه أخلاق فقط ، وإنما الأمر لدى أى إنسان يفكر بوضوح هو : أنه كما يكون إيمانه ، تكون أخلاقياته . ولو كان دينى هو دين المستر رسل ، لكان من المحتمل جداًأن تكون آرائى فى السلوك هى آراؤه أيضا ، وإنى لواثق - فى عقلى - من أنى لم أصطنع إيمانى لكى أدافع عن آرائى فى السلوك ، وإنما عدلت آرائى فى السلوك بحيث تتمشى مع ما يلوح متضمنات معتقداتى . إن الصراع الحقيقى ليس بين مجموعة من التحيزات الخلقية وأخرى ، وإنما بين عقيدة ربوبية وأخرى إلحادية . ومن الخير أن نقيم بينهما تفرقة قاطعة . لقد كان للتحرر بعض التشويق للأرواح المغامرة فى شبابى ، ولابد أنه قد كان مثيرا جدا للجيل السابق . ولكن الشباب الذى تنطبق عليه كلمات الأساقفة قد وخط الشيب شعره الآن . والتحرر يفقد بعضا من جاذبيته إذ يغدو ذا وقار . ومن المؤكد أن إنجيل السعادة بالشكل الذى يبشر به مستر رسل ، فى منتصف العمر ، من نوع لا أستطيع أن أتصور أنه قادر على أن يجذب مستر رسل فى سنى شبابه ، لأنه نوع بالغ

(١) منذ فترة ، وأثناء قنصلية اللورد برنتفورد ، اقترحت أنه إذا كنا سنقيم رقابة أساسا ، فينبغى أن يكون مقرها فى قصر لامبث . ولكنى أظن أن الأشخاص القلائل الذين قرأوا كلماتى ظنوا أنى أحاول أن أتظاهر بالفطنة .

الوقار والتوسط . وليس فيه ما يقدمه لمن ولدوا فى العالم الذى أعان مستر رسل وآخرون على خلقه . لقد تمتع كبار السن بالرضاء الناجم عن طرح التحيزات ، أى إقناع أنفسهم بأن الطريقة التى يريدون أن يسلكوا بها هى الطريقة الخلقية الوحيدة للسلوك . بيد أنه ليس فيها الكثير لمن ليست لديهم تحيزات ينبذونها . إن الأخلاق المسيحية تربح ، بما لا يقاس ، من الغنى والحرية ، حين ينظر إليها على أنها نتيجة للإيمان المسيحى ، وليست فرضا لعادة طاغية لاعقلانية . وما يبقى أساسا من الحرية الجديدة إنما هو حياتها الوجدانية الهزيلة التى أفقرت . وفى نهاية المطاف فإن المسيحى هو الذى يستطيع أن يستمتع بالحياة على نحو أكثر تنوعا ورهافة وشدة ، وهو ما ستثبته الأيام .

وقبل أن أترك هذا الموضوع الذى ليس مجزيا جدا : موضوع الشباب ، لابد لى من أن أذكر جانبا آخر - ليس منبت الصلة بما سبق - يتمتع فيه شباب اليوم بميزة على جيل سابق (وأنا لا أميل إلى كلمة " جيل " التى غدت طلسما فى عشر السنوات الأخيرة فعندما كتبت قصيدة تدعى « الأرض الخراب » قال بعض النقاد الأكثر استحسانا إنى عبرت عن " زوال الوهم عن جيل " وهو هراء . ربما كنت قد عبرت لهم عن وهمهم الخاص أن الوهم قد زال عنهم ، ولكن ذلك لم يكن جزءا مما رميت إليه) . إن من أشد الآثار المميتة التى لحقت بالكنيسة فى الماضى ، منذ القرن الثامن عشر ، أنها تقبلت من الطبقات العليا ، والمتوسطة العليا ، والمتطلعة ، على أنها ضرورة سياسية ، ومن مستلزمات الوقار . وثمة علامات على أن الموقف اليوم مختلف تماما . فعندما أخرجت ، على سبيل المثال ، كتيبا صغيرا من المقالات ، منذ عدة أعوام مضت ، يدعى « إلى لانسلوت أندروز » جعل المراجع ، صاحب المراجعة الغفل من التوقيع ، فى التايمز لترارى سبلمنت (ملحق التايمز الأدبى) من ذلك مناسبة لما لا يمكننى أن أصفه إلا بأنه كلمة تأبين مطرية . ففى كلمات شديدة الجدية ، وواضحة الإخلاص ، أوضح أنى قد أوقفت فجأة تقدمى - أما فى أى أتجاه كان يفترض أنى أتحرك ، فذاك ما لا أدريه - وأنى ، لحزنه ، أهرب - على نحو لا يخطئ - فى الاتجاه الخاطئ . لقد فشلت ، وأقررت بفشلى ، ولئن لم أكن قائدا ضالا ، فأنا على الأقل من الخراف الضالة ، والأكثر من ذلك هو أنى ضرب من الخونة ، ويوسع من سيجدون طريقهم إلى أرض الميعاد أن يسفحوا دمعة على غياب اسمى من قائمة القديسين الجدد . وأظن أن غرابة وجهة النظر هذه لن تتضح إلا لأناس قلائل ، ولكن ظهورها فيما ليس فقط خير دورياتنا الأدبية ، وإنما أيضا أحظاها بالاحترام وأكثرها وقارا ، قد لاح لى علامة تبعث على الأمل من علامات الأزمنة . لأنها كانت تعنى أن العقيدة السنية لإنجلترا قد تخففت ، فى النهاية ، من عبء التظاهر بالوقار وإن نوعا جديدا من الوقار قد ظهر كى يتحمل العبء وأولئك الذين كانوا خليقين أن يعدوا فى يوم من الأيام متشردين عقليين قد صاروا الآن حجاجا أتقياء يسيرون جاهدين - بابتهاج - من لا مكان إلى لا مكان ، ينشدون ترانيمهم ، راضين ما داموا " يسيرون " .

إن هذه الأوضاع المتغيرة قد سادت إلى الحد الذى قد يخبر معه أى شخص تنقل بين الدوائر العقلية وانتهى إلى الكنيسة شعورا غريبا ومنعشا بالعزلة . بديهى أن السنة الجديدة ذات صور كثيرة وأن أشياع كل صورة يقولون أحيانا كلمات شديدة اللهجة عن أشياع غيرها ، ولكن معالم الوقار واضحة . إن مستر ميدلتون مرى ، الذى نسمع باستمرار أن ديانته الجديدة التى تحظى باحترام عال ، تواصل السير " حول الركن ، رغم أنها لم تصلنا بعد [(١)] ، يستطيع أن يقول عن نسخته الخاصة [من الدين] : " إن الكلمات لا تهم . ولئن وسعنا أن نعيد خلق المعنى - فستكون كل كلمات الأديان جميعاً من حقنا ، ولن نحتاج إلى استخدامها " . ويجد المرء ما يغريه بأن يقول إن مستر مرى لديه من الكلمات المستخدمة ما فيه الكفاية بالفعل ، ومنها بعض كلمات من خلقه ، بحيث أنه لا حاجة به إلى استدعاء غيرها . وثمة كاتب أكثر وقارا من مستر مرى لأنه أستاذ فى جامعة أمريكية ، هو مستر نورمان فورستر : النموذج المحتذى للمذهب الإنسانى . إن مستر فورستر - الذى يملك من البساطة الأمينة ما يجعله يقر بأن معرفته بالمسيحية باللغة الضالة لا تتعدى بروتستانتية ضيقة يرفضها - يقدم المذهب الإنسانى لأنه يتوسل إلى أولئك " الذين لا يتوسمون فى أنفسهم استعدادا للاتضاع الروحى " دون أن يدرك البتة أن هذا يوازى بالضبط القول إن زواج الرفقة " يتوسل إلى أولئك الذين لا يتوسمون فى أنفسهم استعداداً لكبح النفس روحيا عن شهواتها " . من الحق أنه ، إذا حكمنا بفقرته التالية ، لديه فى مؤخرة ذهنه تفرقة غائمة بين " الاتضاع الروحى " و " الاتضاع " بمعناه البسيط ، ولكن هذه التفرقة ، إذا كانت موجودة ، لا تنمى . بوسع المرء الآن أن يكون أستاذا مبرزا وأخلاقيا محترفا لكى يرفس - دون فهم - المعنى التعبدى لكلمة استعداد أو المعنى اللاهوتى لفضيلة الاتضاع ، وهى فضيلة من المحقق أنها لا تتجلى بين رجال الأدب المحدثين . إن لدينا اليوم من الأنبياء الكثيرين الجادين ذوى الزى الجليل قدر ما كان فى أى عقد من القرن الماضى ؛ والبدعة الجارية الآن هى لوم المسيحى باسم " دين " أعلى - أو ، وهو الأكثر ، باسم شئ أعلى يدعى " الدين " ببساطة .

ومهما يكن الرأى الذى كنت أعتنقه عن الشباب منخفضا ، فإنى ما كنت لأستطيع أن أصدق أنه يمكن أن ينخدع طويلا بتلك الكلمة الفارغة " الدين " . قد تستمر الصحافة بعض الوقت - لأن الصحافة دائما متخلفة عن الزمن - فى تنظيم إثارات للمشاهير الشعبيين ، بهذا الدين أو ذاك ، وإلى دفع هؤلاء الأشخاص إلى أن يقولوا لغوا عن إحياء " الدين " أو اضمحلاله . إنه لا يمكن للدين أن يحيى ، لأنه لا يمكن له أن يضمحل . ولنضع الأمر بصراحة على أدنى مستوى ، فنقول إنه ليس من مصلحة أى شخص أن يختفى الدين . ولو حدث ذلك ، فسيخرج كثير من منضدى الحروف من عملهم ، وسينكمش جمهور علمائنا الرائجة كتبهم إلى لا شئ تقريبا ، وستكف آلات الإخوة هكسلى الكاتبة عن الدق .

(١) أى فى عام ١٩٣١ .

إن النوع الإنساني بأكمله خليق أن يموت بدون الدين ، كما أن بعض القبائل الميلانيزية – على ما يروى و . هـ . ر . ريفرز قد ماتت ، من جراء الملل وحده . سيؤثر ذلك في كل الناس ، في الرجل الذى يقود سيارته ، بانتظام ، فى اتجاه معين ، ويلعب الجولف فى يوم الأحد ، بنفس المقدار الذى يؤثر به فى الرجل الحريص علي الذهاب إلى الكنيسة . وقد ذكرنا الدكتور سيجموند فرويد ، برهافة إحساس مميزة ، إنه " يجمل بنا أن ندع السماء للملائكة والعصافير . " واستجابة لإشارته ، يمكننا – ونحن امنون – أن ندع " الدين " لمستر چوليان هكسلى ودكتور فرويد .

وعند هذه النقطة قد يكون لى أن أنتقل من الشباب إلى نقطة أخرى في التقرير ، أشعر عندها أن الاساقفة كانوا يفكرون أيضا فى الشباب . فعلي صفحة ١٩ نقرأ :

" وربما كان أجدر الأشياء جميعا بالذكر أن فى التفكير العلمى والفلسفى لعصرنا كثيرا مما يقدم مناخا أكثر مواتاة للإيمان بالله ، مما كان موجودا طوال أجيال " .

فلست أستطيع أن أحول بين نفسي وتمني لو كان الأساقفة قداستشاروا بعضا من اللاهوتيين والفلاسفة المقتدرين داخل الكنيسة كالأستاذ أ . أ . تيلور الذى نشر مقالة ممتازة عن إله وايتهد فى مجلة **ثيولوجى** (اللاهوت) ، قبل أن يخلعوا هذه البركة على أحدث شبوب شعبي لدينا للكتب الرائجة .لست أختلف على المعنى الحرفى للقول الذى أوردته لتوى . فربما كانت نغمة الود الزائد فيه هى بالأحرى ما أستنكره . إنى أشعر بأن العلماء ينبغى أن يستقبلوا كتائبين عن خطايا جيل علمى سابق أكثر مما ينبغى أن يحيوا كأصدقاء وحلفاء جدد . ربما كانت هذه صرامة غير عادية ، أو عدم حساسية ، من جانبى ، ولكنى لا أستطيع أن أوافق على حمل أوضاع الطقس على محمل الجد الذى يبدو أن العبارة السالفة تأذن لنا به . ولست أود أن أنتقص من الفائدة الممكنة للآراء التى يطرحها وايتهد وإدنجتون وغيرهما . ولكن ينبغى أن يكون واضحا تماما أن هؤلاء الكتاب لا يستطيعون أن يثبتوا أى أحد فى الإيمان ، وإنما يمكن فقط أن تكون لهم قيمة عملية فى إزالة تحيزات من أذهان من لا يملكون الإيمان ، ولكنهم قد يصلون إليه : وهذه التفرقة تبدو ذات أهمية كبرى .

ومن الخصائص التى زادتنى شكا فى الأنصار العلميين للدين أنهم جميعا إنجليز أو على الأقل أنجلو – سكسون . لقد رأيت بضع ملاحظات عن الدين والفلسفة ، رويت عن شفاه رجال كآينشتاين وشرودنجر وبلانك ، ولكنهم كانوا يملكون عذر أن من أجرى المقابلة معهم هو مستر سليفان . وكانت هذه الملاحظات شائقة – كما أتخيل أن مستر سليفان قد أرادها أن تكون – من أجل ما تلقيه من ضوء على عقول هؤلاء العلماء الشائقين . ولم يكتب أى من هؤلاء الرجال بعد كتابا شعبيا فيه نظرات مختلسة إلى أرض الحقيقة

السحرية . وتتجه شكوكي إلى أن ثمة لطخة من هـ . ج . ولز أصلي في أغلبنا ، في البلدان الناطقة بالإنجليزية ، وأننا نستمتع باستخلاص نتائج عامة من أنساق خاصة مستخدمين براعتنا في أحد الميادين كمبرر للتنظير عن العالم عموما . ومن نقاط ضعف الأنجلو - - سكسون أيضاً ميلهم إلى اعتناق أديان شخصية وخاصة وإذاعتها . وعندما يطلق لعالم العنان في ميدان الدين ، فإن كل ما يستطيع هو أن يولد فينا الانطباع الذي خلفه علمه وفكره العلميان في خياله الشخصي الخاص اليومي والمبتذل عادة [1] .

ومهما يكن من أمر ،فإنه حتى في القسم الخاص بالشباب نجد بعض أقوال حكيمة وصادقة إذا كان لدينا الصبر اللازم للبحث عنها . يقول التقرير : "إن القسم الأفضل من جيل الشباب في كل جزء من المجتمع ، وفي كل بلد من بلاد العالم ، لا يبحث عن دين مخفف ، أو مجرد من شدة متطلباته ، وإنما عن دين لا يمنحه فقط قاعدة أكيدة وحرمة نهائية للأخلاق ، وإنما أيضا قدرة على المثابرة في البحث عن المثل الأعلى الذي يدرك في أعماق قلبه أنه الأجمل والأفضل " . وددت لوكان هذا قد قيل في كلمات أقل ، ولكن المعنى صائب لا يمل تكراره .

لا خير في جعل المسيحية سهلة وسارة فالشباب أو الجزء الأفضل منه يحتمل أن يستريح إلى ديانة صعبة أكثر مما يحتمل أن يستريح إلى ديانة سهلة ، وعند البعض أن المدخل العقلي ينبغي تأكيده . فثمة حاجة إلى علمانية أشد عقلانية . وعندهم وعند آخرين أن طريق النظام والتقشف ينبغي تأكيده ، لأنه حتى أكثر العلمانيين المسيحيين اتضاعا يستطيع ويجب أن يعيش ما هو في العالم الحديث حياة متقشفة نسبيا . إن تنظيم الانفعالات أندر وأصعب في العالم الحديث من تنظيم الذهن .

(١) تحت عنوان طبيعة المكان : الأستاذ أينشتاين يغير رأيه قرأت في جريدة ذا تايمز الصادرة في ٦ فبراير ١٩٣١ الأخبار التالية من نيويورك :

" في ختام حديث استغرق ٩٠ دقيقة عن نظريته في المجال الموحد لمجموعة من علماء الطبيعة والفلك في مؤسسة كارنيجي ، في باسادينا بالأمس ، أدهش الأستاذ آينشتاين سامعيه بأن أعلن وهو يبتسم : إن المكان لا يمكن أن يكون شبيها بنظرية المكان الكروي المتماثل القديمة "

وقال : إن تلك النظرية لم تعد ممكنة في ظل المعادلات الجديدة . وهكذا نحى جانبا كلا من فرضه السابق أن الكون والمكان الذي يشغله كلاهما ساكن وموحد ، وتصور صديقه - الفلكي الهولندي دي سيتر - أنه على الرغم من أن الكون ساكن فهو غير موحد ، وهو ما أقامه دي سيتر على الافتراض القائل بأنه بدلا من أن تكون المادة هي المحددة للمكان ، فإن المكان هو الذي يحدد المادة ، ويحدد أيضا - بالتالي حجم الكون .

وقال الفلكيون الذين سمعوا الأستاذ اينشتاين يدلي بتصريحه إن هذه إشارة إلى أنه قد تقبل عمل عالمين أمريكيين هما دكتور أدوين ب . هبل ، وهو فلكي في مرصد جبل ولسون ودكتور رتشارد هيس تولمان ، وهو عالم طبيعة في معهد كالفورنيا للتكنولوجيا ، يعتقدان أن الكون غير ساكن رغم أنه موزع على نحو موحد في المكان . وفي اعتقاد دكتور هبل ودكتور تولمان أن الكون يتمدد باستمرار ، والمادة تتحول باستمرار إلى طاقة".

وسيصدر الكشف التالي لنا عن اتجاه العلم من الدين - فيما أثق - من دكتور هبل ودكتور تولمان .

الدين والأدب

(١٩٣٥)

إن ما سأقوله إنما يؤيد – إلى حد كبير – الأقضية الآتية : ينبغي أن يكمل النقد الأدبى نقد منبثق من موقف خلقي ولا هوتي محدد ، فعلى قدر ما يكون فى أى عصر من العصور اتفاق عام على أمور خلقية ولا هوتية يستطيع النقد الأدبى أن يكون ذا كيان . وفى عصور كعصورنا حيث لا يتوافر مثل هذا الاتفاق يغدو القراء المسيحيون أشد حاجة إلى فحص قراءاتهم ، لاسيما ما كان منها من صنع الخيال ، بمعايير خلقية ولا هوتية صريحة . فـ « عظمة » الأدب لا يمكن أن تتقرر بالمعايير الأدبية وحدها وإن لزم علينا أن نتذكر أن المعايير الأدبية وحدها هى التى تستطيع أن تقرر ما إذا كان هذا الشئ أدباً أو لم يكن (*) .

لقد افترضنا ضمنا – لبضعة قرون خلت – أنه « لا » علاقة بين الأدب واللاهوت . ولكن هذا لا ينفى أن الأدب (وأعنى مرة أخرى أعمال الخيال قبل سواها) قد كان ، وما يزال ، وربما يظل دائما ، يقوم ببعض المعايير الخلقية . غير أن الأحكام الخلقية على الأعمال الأدبية لا تصدر إلا عن القاعدة الخلقية التى يرتضيها كل جيل وهل هى متمشية مع تلك القاعدة أولا . ففى عصر يرتضي بعض اللاهوت المسيحى الدقيق قد تغدو القاعدة العامة أرثوذكسية عن جدارة وإن كانت العقيدة العامة التى فى مثل هذه الفترات قد تمجد أمثال هذه المفاهيم « الشرف » « المجد » أو « الانتقام » إلى الحد الذى لا تحتمله المسيحية على الاطلاق . أما حين تغدو القاعدة العامة منفصلة عن خلفيتها اللاهوتية وتغدو على ذلك مسألة عادة أكثر فأكثر ، عند ذلك تتعرض للتحيز والتغير معا . وفي مثل هذه الفترات تغدو الأخلاقيات معرضة لأن تتغير بواسطة الأدب إلى الحد الذى نجد معه عند التطبيق أن « ما يلقى المعارضة » فى الأدب لا يعدو أن يكون ما لم يألفه جيله الراهن ، فمن الشائع أن ما يصدم جيلا يرتضيه الجيل التالى بغاية الهدوء . وهذه القابلية للتغير فى المعايير الأخلاقية تحيي أحياناً بالرضاء إذ تتخذ دليلا على قابلية الإنسانية للكمال بينما هى لا تعدو أن تكون دليلا على ما فى الأحكام الخلقية للناس من أصول لا ضرورة لها .

لست أعنى هنا الأدب الدينى وإنما تطبيق ديننا على نقد أى أدب من الآداب . وعلى

* كمثال للنقد الأدبى الذى يكتسب دلالة أكبر بفضل اهتماماته اللاهوتية ، أود أن أوجه النظر إلى كتاب تيودور هيكر : « فرجيل » (شيد أند وارد) .

أية حال فقد يكون من الخير لنا بالمثل أن نميز بين ما أعده ثلاثة معان يمكن أن نتحدث بها عن « الأدب الديني » . فالأول هو ما نعنيه حين نقول إن هذا « أدب ديني » مثلما نتحدث عن « أدب تاريخي » أو « أدب علمي » . أعني أنه في مقدورنا أن نعالج الترجمة المعتمدة للكتاب المقدس أو كتابات جرمي تيلور غلى أنها من الأدب مثلما نعالج الكتابات التاريخية لكلارندون وجيبون (أعظم مؤرخينا الإنجليز) على أنها من الأدب أو مثلما نعالج كتابي (المنطق) لبرادلي أو (التاريخ الطبيعي) لبوفون . فقد كان لكل كاتب من هؤلاء الكتاب (إلى جانب هدفه الديني أو التاريخي أو الفلسفي) من الملكة اللغوية ما يجعل قراءته أمراً محببا لكل من يمكنه الاستمتاع بأسلوب أجيدت كتابته ولو لم يعنه الأهداف التى كان هؤلاء الكتاب يتغيونها . وإني لأضيف أنه على الرغم من أن العمل العلمي أو التاريخي أو اللاهوتي أو الفلسفي والذى هو أدب أيضا – قد يحال على المعاش على اعتبار أنه يمكن أن يكون أى شئ إلا أدباً ، فإنه من المحتمل لمثل هذا العمل ألا يكون أدبا ما لم تكن له قيمة علمية أو غيرها في عصره . فبينما أعترف بشرعية مثل هذا التذوق تراني أقوى شعورا بعيوبه : فالذين يستمتعون بهذه الكتابات من أجل قيمتها الأدبية « وحدها » إنما هم طفيليون بالضرورة . ونحن نعلم أن الطفيليين عندما يزداد عددهم أكثر من اللازم يغدون أوبئة .

وإنه لفي مقدوري أن أنفجر غاضباً من رجال الدين الذين انتشوا بالكتاب المقدس كعمل أدبي « وبالكتاب المقدس » كـ « أسمى آثار النثر الإنجليزى » فالذين يتحدثون عن الكتاب المقدس باعتباره « أثراً من آثار النثر الإنجليزى » لا يزيدون عن الإعجاب به باعتباره أثرا فوق قبر المسيحية . على أنه ينبغي على أن أجتنب الدروب الفرعية في حديثي فحسبي أن أقول : إنه كما أن كتابات كلارندون أو جيبون أو بوفون أو برادلي كانت بحيث يقل حظها من القيمة الأدبية لو كانت خالية من المعنى باعتبارها تاريخا وعلماً وفلسفة . وعلى نحو مماثل كان للكتاب المقدس تأثير « أدبى » فى الأدب الإنجليزى « لا » لأنه عد أدباً وإنما لأنه عد سجل كلمة الله . ولعل الحقيقة الماثلة في أن رجال الأدب يتحدثون عنه الآن باعتباره « أدبا » تشير إلى « نهاية » ماله من تأثير « أدبى » .

وثاني ضروب الصلة بين الدين والأدب تتمثل فيما يسمى الشعر « الديني » أو « التعبدي » . والآن ما الموقف المألوف الذي يتخذه عاشق الشعر (وأعني به المستمتع والمتذوق الحقيقي للشعر لأول مرة وليس ذلك الذي يقلد الآخرين في الإعجاب بما أعجبهم) من هذا القسم من الشعر ؟ أعتقد أن الأجابة كلها إنما تكمن في تسميته إياه « قسما » . فهو يعتقد – وإن لم يكن ذلك صراحة على الدوام – أنك حين تصف شعرا بأنه « ديني » فإنك إنما تشير إلى حدود غاية في الوضوح . ذلك أن « الشعر الديني » عند غالبية محبي

الشعر إنما هو لون من ألوان الشعر « الأقل مرتبة » : فليس الشاعر الديني شاعراً يعالج مادة الشعر كلها بروح دينية وإنما هو شاعر يعالج جزءا محدوداً من هذه المادة ، وهو شاعر يترك ما يعتبره الناس عواطفهم الرئيسية وبذلك يقر بجهله بها . وإخال أن هذاهو الاتجاه الحقيقي لغالبية محبي الشعر بإزاء شعراء من مثل ڤون أو ساوثول أو كراشو أو جورج هربرت أو چيرارد هوبكنز .

وبالإضافة إلى ذلك فإنني على استعداد لأن أعترف – إلى حد ما – بأن هؤلاء النقاد على حق . فثمة لون من الشعر – من نماذجه أغلب إنتاج هؤلاء الشعراء الذين ذكرتهم – هو نتاج معرفة دينية خاصة قد تتوافر دون المعرفة العامة التي نتوقعها من كبار الشعراء . فعند بعض الشعراء – أو في بعض أعمالهم – قد تكون هذه المعرفة العامة متوافرة ولكن الخطوات التمهيدية التي تمثلها قد تكبح فلا يمثلون إلا النتاج الختامي . وقد يكون من العسير غاية العسر أن نميز بين هذه الخطوات وبين تلك التي تمثل فيها العبقرية الدينية أو المقدسة المعرفة « الخاصة » والمحدودة . فأنا لا أدعي أن ڤون أو ساوثول أو جورج هربرت أو هوبكنز شعراء كبار [1] .

وإني لأشعر في ثقة أن أول ثلاثة منهم على الأقل إنما هم شعراء هذه المعرفة المحدودة . فهم ليسوا شعراء دينيين عظاما بالمعنى الذي كان عليه دانتي أو كورني أو راسين . لأن دانتي وكورني وراسين شعراء دينيون عظام حتى في مسرحياتهم التي لا تمس الموضوعات المسيحية . وڤون وساوثول وجورج هربرت وهوبكنز ليسوا عظاما حتى بالمعنى الذي نقول به أن ڤيون وبودلير – برغم كل نقائصهما وانحرافاتهما – شاعران مسيحيان . فمنذ عصر تشوسر اقتصر الشعر المسيحي (بالمعنى الذي سوف أرمي إلى) في إنجلترا على الشعراء الأقل مرتبة وحدهم .

وأنا أكرر أني عندما أدرس الدين والأدب فإني لا أتحدث عن هذين الأمرين إلا لكي أوضح أني لست معنيا ، في المحل الأول ، بالأدب الديني . وإنما أنا معنى بما ينبغي أن تكون عليه العلاقة بين الدين والأدب كله . وعلى ذلك فإنه يمكننا أن نمر بالنوع الثالث من «الأدب الديني » مرورا سريعاً . وأنا أعنى به تلك الأعمال الأدبية التي ينتجها رجال يرغبون بإخلاص في تأييد قضية الدين : وهو ما يمكن أن يقع تحت عنوان الدعاية . إن في ذهني ، بطبيعة الحال ، قصصا ممتعة من قبيل « الرجل الذي كان الخميس »

(١) ألاحظ أنه في حديث ألقي بسوانسي بعد ذلك ببضع سنوات (وقد نشر في مجلة ذا ولش ريڤيو ، تحت عنوان « ما الشعر الأقل مرتبة ؟» أوردت رأيا مؤداه أن هربرت شاعر كبير ، وليس شاعرا أقل مرتبة . وإني أتفق مع هذا الرأي الأخير (١٩٤٩)

و«الأب براون » للسيد تشسترتون . فليس ثمة من تعجبه هذه الأعمال ويستمتع بها أكثر مني . وكل ما أريد أن ألاحظه هو أنه عندما يرمي إلى تحقيق هذه الغاية نفسها بواسطة أشخاص متحمسين أقل موهبة من السيد تشسترتون ، فإن التأثير الناتج يكون سلبياً . غير أن النقطة التي أريد إبرازها هي أن مثل هذه الكتابات لا تدخل في أي دراسة جادة لعلاقة الدين بالأدب : لأنها عمليات واعية في عالم يفترض فيه أن الدين والأدب ليسا أمرين متصلين . إن ما أريده إنما هوأدب يكون مسيحياً على نحو لا شعوري ، أكثر مما هو متعمد ومتسم بالتحدي : ذلك أن عمل السيد تشسترتون يستمد دلالته من كونه يظهر في عالم ليس ، على وجه التأكيد ، مسيحيا .

وإني لعلى اقتناع بأننا لا ندرك كيف أننا نفصل فصلا كاملا ، يعوزه العقل ، بين أحكامنا الأدبية وأحكامنا الدينية . ولو كان من الممكن أن نفصل بينهما فصلا تاما ، لربما ما أهمنا الأمر : ولكن الفصل بينهما ليس ، ولا يمكن أن يكون ، كاملا . وإذا نحن مثلنا للأدب بالرواية – لأن الرواية هي الشكل الذي يؤثر به الأدب في أكبر عدد من الناس – فسنلاحظ هذا الاضفاء التدريجي للطابع الدنيوي على الأدب أثناء الثلاثمائة عام الماضية على الأقل . لقد كانت لبنيان ، ولديفو إلى حد ما ، أغراض خلقية : فأولهما فوق متناول الشبهات ، ولكن ثانيهما ليس بمنجاة منها . ومنذ ديفو استمر إضفاء الطابع الدنيوي على الرواية ، وكان هناك ثمة مراحل ثلاث . ففي المرحلة الأولى اعتبرت الرواية العقيدة ، في صورتها في ذلك العصر ، أمراً مسلماً به ، وحذفتها من الصورة التي رسمتها للحياة . وإن فيلدنج وديكنز وثاكري ينتمون إلى هذه المرحلة . وفي المرحلة الثانية شكت الرواية في العقيدة ، واهتمت بها ، وصارعتها . وإلى هذه المرحلة ينتمي جورج إليوت وجورج ميرديث وتوماس هاردي . أما المرحلة الثالثة ، وهي التي نعيش فيها ، فيكاد ينتمي إليها جميع الروائيين المعاصرين باستثناء السيد چيمز چويس . إنها مرحلة الذين لم يسمعوا قط باسم العقيدة المسيحية إلا على أنها مفارقة تاريخية .

والآن ، أترى الناس عموما يعتنقون رأيا محددا – دينيا أو معاديا للدين – وهل تراهم يقرءون الروايات أو الشعر بقسم منفصل من أذهانهم ؟ إن الأرض المشتركة بين الدين والقصة هي السلوك ، فديننا يفرض أخلاقنا وأحكامنا ونقداتنا لأنفسنا وسلوكنا نحو رفاقنا في البشرية . إن القصة التي نقرؤها تؤثر في سلوكنا نحو رفاقنا في البشرية ، وتؤثر في نماذجنا عن أنفسنا فنحن عندما نقرأ عن كائنات إنسانية تتصرف بطرق معينة ، بموافقة المؤلف ، الذي يمنح بركته لهذا السلوك بموقفه من نتيجة السلوك

(١) إني هنا وفيما بعد مدين لمونتجمري بلچيون « الببغاء الإنساني » (فصل عن . الداعية اللامسئول) .

الذى رتبه هو نفسه ، يمكن أن نتأثر بحيث نتصرف على هذا النحو نفسه [1] . وعندما يكون الروائى المعاصر فردا يفكر لنفسه فى عزلته ، فقد يكون لديه شئ مهم يقدمه لمن هم قادرون على تلقيه . إن من هو بمفرده قد يتحدث إلى الفرد ، ولكن أغلبية الروائيين أشخاص منساقون مع التيار ، وغاية الأمر أنهم منساقون أسرع قليلا . إنهم يملكون بعض الحساسية ولكن حظهم من الذكاء ضئيل .

إنه لينتظر منا أن نكون واسعى الأفق فى الأدب ، وأن ننحى جانبا التحيز أو العقيدة ، وأن ننظر إلى القصة على أنها قصة ، وإلى الدراما على أنها دراما . وإنى لضئيل الحظ من التعاطف مع ما يدعى على نحو تعوزه الدقة « الرقابة » في هذا البلد ، مع ما هو أعصى على أن يتمشى معه من الرقابة الرسمية ، لأنه يمثل آراء أفراد فى ديمقراطية غير مسئولة . ويرجع هذا جزئيا إلى أنها كثيراً ما تمنع الكتب التى لا ينبغى منعها وجزئيا إلى أنها ليست أفعل كثيرا من (قانون) حظر المشروبات الكحولية ، وجزئيا إلى أنها إحدى مظاهر الرغبة فى جعل رقابة الدولة تحل محل التأثير المنزلى الحكيم ، وكليا إلى أنها لا تعمل إلا على أساس العرف والعادة ، وليس على أساس مبادئ لاهوتية وأخلاقية مقررة . وهى - عرضا - تمنح الناس إحساسا زائفا بالطمأنينة ، لأنها تفضى بهم إلى الاعتقاد بأن الكتب التى ليست ممنوعة إنما هى كتب لا ضرر منها . أما أن يكون هناك شئ اسمه كتاب بلا ضرر فذاك ما لست منه على يقين ، ولكن من المحتمل جدا أن تكون هناك كتب بالغة الإملال إلى الحد الذى يجعلها عاجزة عن إيذاء أحد . غير أنه من المؤكد أن الكتاب لا يغدو بلا ضرر لمجرد أنه ليس هناك من أذاه شعوريا . ولئن وضعنا كقراء معتقداتنا الدينية والخلقية فى ناحية وحملنا قراءاتنا على سبيل التسلية وحدها ، أو على مستوى أعلى من أجل المتعة الجمالية ، فإنى لخليق بأن أبين أن المؤلف - مهما تكن نواياه الواعية عند الكتابة - لا يعترف ، من الناحية الفعلية ، بمثل هذه التفرقات .

إن مؤلف العمل التخيلى يحاول أن يؤثر فى كياننا بأكمله من حيث نحن بشر ، سواء كان يعى ذلك أو لا يعيه ، ونحن نتأثر به كبشر ، سواء انتوينا ذلك أو لم ننتوه . وإخال أن كل شئ نأكله له تأثير ما فينا ، غير مجرد متعة الذوق والمضغ . فهو يؤثر فينا أثناء عملية التمثل والهضم ، وأعتقد أن هذا يصدق أيضا تماما على أى شئ نقرؤه .

والحقيقة الماثلة فى أن ما نقرؤه لا يعنى فقط شيئا ندعوه بتذوقنا الأدبى ، وإنما يؤثر مباشرة ، وإن كان هذا التأثير لا يحدث إلا كواحد من مؤثرات أخرى كثيرة ، فى كياننا بأكمله ، إنما تبرز - على خير نحو - فيما أظن ، إذا نحن فحصنا بأمانة تاريخ تربيتنا الأدبية الفردية . انظر إلى قراءات أى شخص يتمتع ببعض الحساسية للأدب فى فترة

المراهقة . أعتقد أن كل إنسان على وعى بمغريات الشعر يستطيع أن يتذكر لحظة فى شبابه انجرف فيها ، أو انجرفت فيها ، تماما ، مع عمل أحد الشعراء . ومن المحتمل جدا أن يكون قد انجرف مع عدة شعراء ، واحداً فى إثر الآخر . وليس السبب فى هذا الافتتان العابر هو فقط أن حساسيتنا للشعر تكون أحد فى فترة المراهقة منها عند النضج .

إن ما يحدث هو ضرب من الاغراق ، وغزو للشخصية غير النامية بعد من جانب الشخصية الأقوى : شخصية الشاعر . وقد يحدث الشئ نفسه ، فى سن تالية ، للأشخاص الذين لم يقرأوا كثيرا . فنحن نجد أن كاتبا من الكتاب يستولى علينا تماما فى فترة ما ، ثم يليه آخر ، وأخيرا يبدءون فى أن يؤثر بعضهم فى بعض ، فى أذهاننا . فنحن نزن أحدهم إزاء الآخر ، ونرى أن لكل منهم صفات غائبة عن الآخرين وصفات لا تتمشى مع صفات الآخرين . ونحن نبدأ – فى الحق – فى أن نكون نقادا . وإن قدرتنا الشخصية النقدية النامية هى التى تحمينا من أن تملكنا – على نحو مسرف – أى شخصية أدبية واحدة . إن الناقد الجيد – وينبغى علينا جميعا أن نحاول أن نكون نقادا ، وألا نترك النقد للرفاق الذين يكتبون مراجعات في الصحف – إنما هو الرجل الذى جمع إلى حساسيته الحادة والباقية قراءة واسعة ومتزايدة القدرة على التمييز . إن القراءة الواسعة ليست قيمة باعتبارها نوعا من التجميع والتراكم للمعرفة ، أو ما يطلق عليه أحيانا اسم « الذهن المملوء جيدا » إنها قيمة لأنه فى عملية التأثر بشخصية قوية فى اثر أخرى ، نتوقف عن أن نقع تحت سيطرة شخصية واحدة ، أو عدد ضئيل من الشخصيات ، وإن مختلف وجهات النظر فى الحياة ، إذ تتعايش فى أذهاننا ، ليؤثر بعضها فى بعض ، وتؤكد شخصيتنا ذاتها ، وتضفى على كل من هذه الوجهات مكانا فى ترتيب خاص بها .

والأمر ببساطة هو أنه ليس من الحق أن الأعمال القصصية ، منثورة كانت أو منظومة ، أى الأعمال التى تسجل أفعال كائنات إنسانية متخيلة وأفكارها وكلماتها ، توسع ، على نحو مباشر ، من معرفتنا بالحياة . فالمعرفة المباشرة بالحياة إنما هى معرفة متصلة بذواتنا على نحو مباشر ، وهى معرفتنا بـ « الطريقة » التى يتصرف بها الناس عموما ، وما هم عليه عموما ، على قدر ما يكون ذلك الجزء من الحياة ، الذى نشترك فيه بذواتنا ، مصدر مادة للتعميم . إن المعرفة بالحياة ، حين تحصل من طريق القصة ، لا تتسنى إلا من طريق مرحلة أخرى من وعى الذات ، بمعنى أنها لا يمكن أن تكون إلا معرفة بمعرفة أناس آخرين للحياة ، لا الحياة ذاتها . وعلى قدر ما ننغمس فى أحداث أى رواية ، على النحو نفسه الذى ننغمس به فيما يحدث تحت أعيننا ، فإننا نحصل – على الأقل – من الزيف قدر ما نحصل من الصدق . بيد أننا عندما نكون قد نمونا بما يكفى لأن نقول : « هذه نظرة إلى الحياة من جانب شخص كان مراقبا جيدا في نطاق حدوده ،

ديكنز أو ثاكرى أو جورج إليوت أو بلزاك ، ولكنه كان ينظر إليها على نحو مختلف ، لأنه كان إنسانا مختلفا . بل إنه قد اختار أشياء مختلفة كى ينظر إليها أو عين الأشياء ولكن بترتيب مختلف للأهمية لأنه كان إنسانا مختلفا وعلى ذلك فإن ما أنظر إليه إنما هو العالم كما رآه ذهن معين » ، فعند ذلك نكون فى وضع يمكننا من أن نربح شيئا من قراءتنا للقصة . إننا نتعلم شيئا عن الحياة من هؤلاء الكتاب مباشرة ، مثلما نتعلم شيئا من قراءة التاريخ مباشرة ، ولكن هؤلاء الكتاب لا يعينوننا معاونة حقيقية إلا حين يمكننا أن نرى اختلافاتهم عنا وأن نضعها فى الحسبان .

والآن فإن ما نحصل عليه ، إذ ننمو تدريجيا ، ونقرأ أكثر فأكثر ، ونقرأ لمؤلفين متنوعين تنوعا أكبر ، إنما هو نظرات متنوعة إلى الحياة . غير أن ما يفترضه الناس عادة – فيما أشك – هو أننا لا نكتسب هذه الخبرة بآراء سائر الناس فى الحياة إلا بـ « تحسين قراءاتنا » فهذا – فيما يفترض – ثواب نحصل عليه بالعكوف على شكسبير ودانتى وجوته وإمرسون وكارلايل وعشرات من سائر الكتاب المحترمين . أما باقى قرءاتنا للتسلية ، فهى مجرد قتل للوقت . غير أنى أميل إلى الانتهاء إلى نتيجة مفزعة مؤداها أن الأدب الذى نقرؤه من أجل « التسلية » أو « من أجل المتعة فحسب » هو على وجه الدقة الذى قد يكون له أكبر الآثار ، وأبعدها عن الشك . إن الأدب الذى نقرؤه بأقل قدر من المجهود هو الذى يمكن أن يكون له أسهل التأثيرات فينا وأكثرها خداعا ، ومن هنا كان تأثير الروائيين الشعبيين ، والمسرحيات الشعبية عن الحياة المعاصرة ، يتطلب أشد ضروب التحميص دقة . والأدب المعاصر هو الذى تقرؤه أساسا غالبية الناس – إن قرأت – بهذا الموقف : موقف «من أجل المتعة فحسب » والسلبية الخالصة .

وينبغى أن تكون علاقة موضوعى بما قلته قد غدت الآن أوضح قليلا . على الرغم من أننا قد نقرأ الأدب لا لسبب إلا المتعة أو التسلية أو « الاستمتاع الجمالى » فإن هذه القراءة لا تؤثر قط فى حاسة خاصة من حواسنا فحسب ، وإنما تؤثر فينا ككائنات إنسانية ، وتؤثر فى كياننا الخلقى والدينى . وأنا أقول إنه على حين قد يكون أفراد الكتاب المبرزين المحدثين قادرين على الارتقاء بالقارئ ، فإن الأدب المعاصر ككل يجنح إلى أن يكون حاطا ، وإنه حتى تأثير الكتاب الأفضل – فى عصر كعصرنا – قد يكون حاطا بالنسبة لبعض القراء ، لأنه ينبغى علينا أن نتذكر أن ما يفعله الكاتب للناس ليس بالضرورة هو ما كان ينتوى أن يفعله . فما يفعله قد لا يكون إلا ما يستطيع الناس أن يروه يحدث لهم . وإن الناس يمارسون اختيارا لاشعوريا عندما يتأثرون . فإن كاتبا مثل د . هـ لورنس قد يكون – من حيث تأثيره – إما نافعا أو ضارا . ولست على يقين من أنى ، شخصيا ، لم يصبنى منه بعض التأثير الضار .

وعند هذه النقطة أتوقع ردا من أحرار العقل ، ومن كل من هم على اقتناع بأنه لو قال كل إنسان ما يظنه ، وفعل ما يميل إليه ، لصارت الأمور – من طريق تعويض وتكيف آليين من نوع ما – صوابا ، فى نهاية الأمر . إنهم يقولون : « فلنجرب كل شئ ولئن ثبت أنه خطأ ، فسنتعلم من طريق التجربة » . وهي حجة كانت خليقة بأن تكون على بعض القيمة لو أننا كنا دائما الجيل نفسه على الأرض ، أو لو كان الناس – ونحن نعلم أن هذا ليس هو الشأن – يتعلمون الكثير من خبرة من يكبرونهم سنا . فهؤلاء الليبراليون على اقتناع بأن ما يدعى الفردية التي لا يقيدها شئ هى وحدها التى ستجعل الحقيقة تنبثق . إن الأفكار ، ووجهات النظر في الحياة – فيما يظنون – تخرج متميزة من أذهان مستقلة ، وبالتالى فإنه عند تناطحها بعنف ، يبقى الأصلح ، وترتفع الحقيقة مظفرة . وأى شخص ينشق على هذا الرأى لابد إما أن يكون وسيطيا ، لا يرغب إلا فى إعادة عقارب الساعة إلى الوراء ، أو فاشيا ، ولعله أن يكون الاثنين معا .

ولو أن جمهرة الكتاب المعاصرين كانوا فرديين حقيقة ، وكل منهم بليك ملهم ، له رؤياه المنفصلة ، ولو أن جمهرة القراء المعاصرين كانوا حقيقة جمهرة من الأفراد ، لكان هناك ما يقال دفاعا عن هذا الاتجاه . غير أن هذا ليس ، ولم يكن ، ولن يكون هو الشأن . فليست المسألة مقصورة على أن الفرد القارئ اليوم (أو فى أى عصر) ليس فردا بما يكفى لأن يجعله قادرا على تمثل كل « وجهات النظر فى الحياة » لجميع الكتاب الذين تفرضهم علينا إعلانات الناشرين ، والمراجعين ، وأن يتمكن من بلوغ الحكمة من طريق النظر فى هؤلاء الكتاب ، واحدا فى اثر آخر . وإنما المسألة هى أن المعاصرين ليسوا ، بدورهم ، أفرادا ، بما فيه الكفاية . فليست المسألة هى أن عالم الأفراد المنفصلين عند الديمقراطي الليبرالى أمر غير مرغوب فيه ، وإنما المسألة ببساطة هى أن هذا العالم لا وجود له . ذلك أن قارى الأدب المعاصر ليس ، مثل قارئ الأدب العظيم الراسخ المكانة لكل العصور ، بالذى يعرض نفسه لتأثير شخصيات متباينة ومتعارضة ، وإنما هو يعرض نفسه لحركة جماعية من كتاب يظن كل منهم أن لديه شيئا فرديا يقدمه ، ولكنهم جميعا – فى حقيقة الأمر – يعملون معا فى الاتجاه نفسه . وأعتقد أنه لم يكن هناك قط عصر كان فيه الجمهور القارئ على هذه الضخامة أو معرضا هكذا ، على نحو عديم الحول ، لمؤثرات عصره ، كما هو الشأن مع عصرنا . لم يكن هناك – فيما أعتقد – عصر مثله ، نجد فيه أن من كانوا يقرأون أساسا ، كانوا يقرأون كتب المؤلفين الأحياء أكثر كثيرا مما يقرأون كتب المؤلفين الموتى ، ولم يكن هناك عصر كعصرنا على هذا القدر من الانحصار ، والانعزال عن الماضى . قد يكون هناك ناشرون كثيرون ، ومن المحقق أن الكتب التى تنشر أكثر من اللازم ، وأن الصحف لتحث القارئ على أن « يتابع » ما ينشر . لقد بلغت

الديمقراطية الفردية النزعة أوجها : وإنه لمن الأصعب اليوم أن تكون فردا ، عما كان الشأن فى أى وقت مضى .

إن للأدب الحديث ، فى حد ذاته ، معايير سليمة تماما للتفرقة بين الجيد والردئ ، والأفضل والأسوأ : ولست أود أن أوحى بأنى أخلط بين السيد برناردشو والسيد نويل كوارد ، بين السيدة ولف والآنسة مانين . ولكنى ، من ناحية أخرى ، أود أن أوضح أنى لا أدافع عن أدب « الجباه العالية » ضد أدب « الجباه المتواضعة » إن ما أريد أن أوكده هو أن مجموع الأدب الحديث قد أفسده ما أدعوه النزعة الدنيوية ، بمعنى أنه ، ببساطة ، على غير ذكر ، وأنه ، ببساطة ، لا يستطيع أن يفهم معنى ما فوق الطبيعة وأولويته على الحياة الطبيعية ، معنى شئ أفترض أنه همنا الأساس .

ولست أريد أن أوحى بأنى قد ألقيت مجرد شكوى نكدة من الأدب المعاصر ، وإنما أنا إذ أفترض أن ثمة اتجاها مشتركا بين قرائى ، أو بعض قرائى وبينى ، لا يكون السؤال : ما الذى نفعله ؟ قدر ما يكون : كيف يجمل بنا أن نسلك بإزائه ؟ ذهبت إلى أن الاتجاه الليبرالى بإزاء الأدب لن ينفع . وحتى لو كان الكتاب الذين يحاولون أن يفرضوا علينا « نظرتهم إلى الحياة » أفراداً متميزين حقيقة ، وحتى إذا كنا كقراء أفرادا متميزين ، فماذا ستكون النتيجة ؟ من المؤكد أن كل قارئ لن يتأثر ، فى قراءاته ، إلا بما كان مهيئا سلفا لأن يتأثر به . وسيتبع « أقل الخطوط مقاومة » ولن يكون ثمة ما يضمن أن يغدو رجلا أفضل . فنحن – من أجل الحكم الأدبى – بحاجة إلى أن نكون على ذكر حاد من أمرين فى آن واحد : « ما نميل إليه » و « ما يجمل بنا أن نميل إليه » . وقل من الناس من هم أمناء بما يكفى لإدراك أى من هذين الأمرين . فالأول معناه أن نعرف ما الذى نشعر به حقيقة ، وقل جدا من الناس من يعرف هذا . والثانى يتضمن فهما لنواحى قصورنا ، لأننا لا نستطيع أن نعرف حقيقة ما يجمل بنا أن نميل إليه إلا إذا كنا نعرف لماذا يجمل بنا أن نميل إليه ، وهو ما يتضمن معرفة للسبب فى أننا لا نميل إليه بعد . وليس يكفى أن نفهم ما يجمل بنا أن نكون عليه ، إلا إذا عرفنا ما نحن عليه كما أننا لا نفهم ما نحن عليه إلا إذا عرفنا ما يجمل بنا أن نكون عليه . وهاتان الصورتان من معرفة الذات – معرفة ما نحن عليه ، ومعرفة ما يجمل بنا أن نكون عليه – لابد أن تسيرا جنبا إلى جنب .

إن علينا ، كقراء للأدب ، أن نعرف ما الذى نميل إليه . وعلينا كمسيحيين ، فضلا عن كوننا قراء للأدب ، أن نعرف ما الذى يجمل بنا أن نميل إليه . وعلينا ، كرجال أمناء ، ألا نفترض أن أى شئ نميل إليه هو ما يجمل بنا أن نميل إليه وعلينا كمسيحيين أمناء ألا نفترض أننا نميل إلى ما يجمل بنا أن نميل إليه . وإن آخر شئ أرغب فيه هو أن يكون

هناك أدبان ، أحدهما للاستهلاك المسيحي والآخر للعالم الوثنى . إن ما أعتقد أنه يقع على عاتق كل المسيحيين هو واجب الحفاظ الشعورى على مقاييس ومعايير للنقد معينة ، فوق تلك التى تطبقها بقية العالم ، وأن يختبر بهذه المعايير والمقاييس كل ما نقرؤه . لابد لنا من أن نتذكرأن القسم الأكبر من مادة قراءتنا المتداولة قد كتبه لنا أناس لا إيمان حقيقى لديهم بنظام فوق – طبيعى ، برغم أن بعضه قد يكون صادرا عن أناس لهم أفكار فردية عن نظام فوق – طبيعى غير أفكارنا . وأن القسم الأكبر من مادة قراءتنا قد أصبح يكتبه أناس ليس لديهم مثل هذا الأعتقاد فحسب ، وإنما هم أيضا يجهلون الحقيقة الماثلة فى أنه ما زال هناك فى العالم أناس من « التخلف » أو « التطرف الشاذ » بحيث ظلوا يعتقدون . ومادمنا على ذكر من الهوة القائمة بين أنفسنا والقسم الأكبر من الأدب المعاصر ، فإننا – إن قليلا أو كثيرا – محميون من ضرره ، وفى مركز يمكننا من أن نستخلص منه خيرما يستطيع أن يقدمه لنا .

ثمة عدد كبير من الناس فى العالم اليوم يؤمنون بأن جميع الشرور اقتصادية أساساً ، ويعتقد البعض أن تغييرات اقتصادية متنوعة محددة خليقة أن تكفى وحدها لإصلاح حال العالم ، بينما يتطلب آخرون تغيرات جذرية ، إن قليلا أو كثيرا ، فى الميدان الاجتماعى ، أيضا ، تغييرات هى أساسا من نمطين متعارضين . وهذه التغيرات المطلوبة ، والتى نفذت فى بعض الأماكن ، تتشابه فى ناحية واحدة ، هى أنها تعتنق افتراضات ما أدعوه بالنزعه الدنيوية : فهى غير معنية إلا بتغيرات ذات طابع زمنى مادى خارجى . ولا تعنى بالأخلاق إلا من حيث طابعها الجماعى . وفى عرض لعقيدة جديدة من هذا النوع أقرأ الكلمات التالية :

« فى أخلاقياتنا أن الاختبار الوحيد لأى مسألة خلقية هو : أهى تعترض ، أو تقضى بأى طريقة ، على قدرة الفرد على خدمة الدولة . ينبغى [على الفرد] أن يجيب عن هذه الأسئلة : « هل هذا العمل يضر الأمة ؟ هل يضر أعضاء آخرين فى الأمة ؟ هل يضر قدرتى على خدمة الأمة ؟ » ولئن كانت الإجابة عن كل هذه الأسئلة واضحة ، فإن للفرد الحرية المطلقة فى أن يفعل ما يشاء »

والآن ، فلست أنكر أن هذا نوع من الأخلاق ، قادر على خير كثير فى حدود ، ولكنى أظن أنه يجمل بنا جميعا أن نرفض أخلاقية ليس لها مثل أعلى تضعه أمامنا فوق هذا . بديهى أنها تمثل واحدة من ردود الفعل العنيفة التى نشهدها ضد الرأى القائل بأن المجتمع إنما وجد فقط لمنفعة الفرد ، ولكنها تعادل ذلك الرأى فى كونها إنجيلا لهذا العالم ، وهذا العالم وحده . وشكواى من الأدب الحديث من هذا النوع ذاته ، فليست المسألة هى

أن الأدب الحديث « لا أخلاقى » . وعلى أية حال فإن إيثار تلك التهمة لن يكون بالأمر الكافى . وإنما المسألة أنه ، ببساطة ، يطلق - أو يجهل كلية - أكثر معتقداتنا جذرية وأهمية ، وأن اتجاهه إنما ينزع بالتالى إلى أن يشجع قراءة على أن ينهبوا من الحياة قدر ما يستطيعون ما عاشوا ، وألا يفوتوا « خبرة » تعرض لهم ، وألا يضحوا بأنفسهم - إذا قاموا بأى تضحية أساسا - إلا من أجل منافع محسوسة لآخرين فى هذا العالم ، إما الآن أو فى المستقبل . من المؤكد أننا سنظل نقرأ خير من يقدمه لنا عصرنا فى بابه ، ولكن علينا أن ننقده ، بلا كلل ، طبقا لمبادئنا الخاصة ، وليس فقط طبقا للمبادئ التى يقرها الكتاب والنقاد الذين يناقشونه فى الصحافة العامة .

"خواطر" Pensées پسكال

(١٩٣١)

قد يبدو أن كل مايمكن أن يقال عن بليز باسكال ، وعن الكتابين اللذين تقوم عليهما شهرته ، قد قيل ، فتفاصيل حياته قد عرفت بأكمل مايمكن لنا أن نتوقعه ، واكتشافاته الرياضية والطبيعية قد تنولت عدة مرات ، وعاطفته الدينية وأراؤه اللاهوتية قد نوقشت المرة تلو المرة ، وأسلوبه النثري قد حلله نقاد فرنسيون . غير أن باسكال واحد من هؤلاء الكتاب الذين ينبغي أن يُدرسوا ، من جديد ، في كل جيل ، فليس هو الذي يتغير ، وإنما نحن . وليست معرفتنا به هي التي تتزايد ، وإنما عالمنا يتغير كما تتغير اتجاهاتنا إزاءه . وتاريخ آرائنا البشرية في باسكال وفي الرجال الذين من قامته إنما هو جزء من تاريخ الإنسانية . وفي هذا ما يشير إلى أهميته الباقية .

إن الحقائق القليلة عن حياة باسكال التي نحتاج إلى تذكرها في فحصنا لكتابه «الخواطر» هي كما يلي : ولد في كليرمون بأوفرن في ١٦٢٣ . وكانت أسرته ميسورة الحال تنتمي إلى الطبقة المتوسطة العليا . وأبوه موظف حكومي أمكنه ، عند وفاته ، أن يترك إرثا كافيا لابنه الذكر الوحيد وابنتيه . وفي ١٩٣١ انتقل الأب إلى باريس ، وبعد ذلك ببضع سنوات تقلد وظيفة حكومية أخرى في روان . وأينما كان باسكال الأب يعيش ، كان يختلط – فيما يلوح – بصفوة القوم ، من شخصيات بارزة في العلم والفنون . وقد تلقى بليز تعليمه بأكمله على يدي أبيه في المنزل ، وكان مبكر النضج على نحو بالغ ، بل من المحقق أنه كان مبكر النضج على نحو مسرف ، لأن انكبابه على الدرس في طفولته ومراهقته أضر بصحته ويُعتقد أنه السبب في وفاته في سن التاسعة والثلاثين .

وقد بقيت لنا قصص خارقة للعادة – وإن لم تكن مستحيلة التصديق – خاصة عن نضجه المبكر في الرياضيات . لقد كان ذهنه نشطا أكثر منه تراكميا ، وقد نّم – منذ سنواته الباكرة – على ذلك الميل إلى اكتشاف الأشياء بنفسه ، الذي ميز طفولة كلارك ماكسويل وغيره من العلماء . ولاحاجة بي إلى أن أذكر اكتشافاته التالية في علم الطبيعة ، وإنما حسبنا أن نتذكر أنه يعد واحدا من أعظم علماء الطبيعة والرياضيات في كل عصر ، وأنه قد قام باكتشافاته ، في السن التي يكون فيها أغلب العلماء مازالوا صبية يتدربون .

كان باسكال الأب ، إيتين ، مسيحيا مخلصا . وحوالي ١٦٤٦ مال إلى بعض ممثلي الإحياء الديني ، في نطاق الكنيسة ، الذي صار يعرف باسم الجانسينية ، على إسم جانسينوس ، أسقف يبرز ، الذي يُعد عمله اللاهوتي أصل الحركة . ويُتحدث عادة عن هذه الفترة على أنها حركة «الاهتداء الأول» لباسكال . ومهما يكن من أمر ، فإن كلمة «اهتداء» أقوى من أن تستخدم ، عند هذه النقطة ، في معرض الحديث عن بليزباسكال نفسه . لقد كانت أسرته تقية دائما ، ولايلوح أن باسكال الشاب – رغم انغماسه في أعماله العلمية – قد امتحن بالكفر قط . من المحقق أن اهتمامه كان موجها آنذاك إلى الأمور الدينية واللاهوتية ، ولكن اصطلاح «اهتداء» يمكن أن ينطبق فقط على شقيقته الكبرى ، وكانت قد أصبحت تدعى مدام برييه ، وكذلك ، بوجه خاص ، الصغرى التي أدركت ، عند ذلك الحين ، أنها مهيأة للحياة الدينية . ولم يكن باسكال نفسه ميالا ، بحال من الأحوال ، إلى نبذ العالم . فبعد وفاة أبيه في ١٦٥٠ رغبت (أخته) جاكلين ، وهي شابة ذات قوة ملحوظة وجمال شخصية ، في أن تنذر نفسها لأن تكون إحدى الأخوات في بور رويال ، ولفترة من الزمن ظلت رغبتها دون تحقيق ، بسبب معارضة أخيها . وكان اعتراضه قائما على الأساس الدنيوي الخالص والمتمثل في أنها كانت ترغب في نقل إرثها إلى الطائفة ، على حين أنه في حالة بقائها معه ، كانت مواردهما المشتركة تتيح له أن يعيش على نحو أقرب إلى مستوى النفقات الذي يلائم أذواقه ، والحق أنه لم يكن يحب فقط أن يختلط بخير الناس ، وإنما أيضا أن يحتفظ بعربة وجياد – وإن ستة جياد هو الرقم الذي كان ينسب ، في وقت من الأوقات ، إلى عربته . وعلى الرغم من أنه لم يكن له من السلطة القانونية مايمنع أخته من التخلص من ثروتها ، على نحو ما اختارت ، فإن جاكلين اللطيفة أحجمت عن أن تفعل ذلك ، دون موافقة أخيها عن رضاء . وما لبثت الأم الكبرى ، الأم انجليك – وهي نفسها شخصية بارزة في تاريخ هذه الحركة الدينية – أن أقنعت في نهاية الأمر التلميذة الشابة بأن تدخل الطائفة ، دون أن تجلب إرثها معها . غير أن جاكلين ظلت شديدة الحزن من جراء هذا الموقف ، إلى أن لأن لها أخوها في نهاية الأمر .

وعلى قدر مانعلم ، فإن الحياة الدنيوية التي استمتع بها باسكال ، في هذه الفترة، لايمكن أن توصف بـ«التحلل» ومن المحقق أنها لايمكن أن توصف بـ«الفساد». فحتى المقامرة ربما تكون قد اجتذبته باعتبارها تقدم ، أساسا ، فرصة لدراسة الاحتمالات الرياضية . ويلوح أنه قد عاش حياة كان أي رجل عقلاني مثقف طيب المركز ، وذي دخل مستقل ، خليقا بأن يعيشها ، ويعتبر نفسه نموذجا للنزاهة والفضيلة . فليس هناك حتى تجربة حب في حياته ، وإن كان يقال أنه فكر في الزواج .

غير أن الچانسينية ، كما تمثلها جماعة بور-رويال الدينية كانت - من الناحية الخلقية - حركة پيوريتانية داخل الكنيسة ، وكانت معاييرها السلوكية على الأقل فى مثل صرامة معايير أى حركة پيوريتانية فى انجلترا أو أمريكا . وإن فترة المجتمع الراقى ، فى حياة باسكال ، قد كانت - على أية حال - عظيمة الأهمية لتطوره . فقد وسعت من معرفته بالبشر ، وأرهفت أذواقه ، فغدا رجلا خبيرا بالدنيا، ولم يفقد قط ما اكتسبه منها . وعندما وجّه أفكاره كلية إلى الدين ، كانت معرفته الدنيوية جزءا من تكوينه أساسيا لقيمة عمله .

إن اهتمام باسكال بالمجتمع لم يصرفه عن البحث العلمى ، ولم تشغل هذه الفترة فراغا كبيرا فيما كانت حياة بالغة القصر والازدحام . فجزئيا نجد أن عدم رضاه الطبيعى عن مثل هذه الحياة ، وجزئيا ما إن عرف كل ما كان بمقدوره أن يعمله ، وجزئيا تأثير شقيقته الورعة چاكلين ، وجزئيا تزايد معاناته إذ راحت صحته تتدهور ، كلها أمور قد وجهته ، على نحو متزايد ، إلى الخروج من العالم ، وإلى أفكار الأبدية . وفى ١٦٥٤ حدث مايدعى بـ«اهتدائه الثانى» وإن أمكن أن يدعى - ببساطة - اهتداءه .

وقد ترك مذكرة عن خبرته الصوفية ، ظل يحتفظ دائما بها ، ووجدت - بعد وفاته - مغزولة فى المعطف الذى كان يرتديه ، حدثت له هذه الخبرة فى ٢٣ نوفمبر ١٦٥٤ وليس هناك ما يدعونا إلى الشك فى صدقها إلا إذا اخترنا أن ننكر كل خبرة صوفية . والآن ، فإن باسكال لم يكن متصوفا ، وأعماله لاينبغى أن تصنف مع الكتابات الصوفية . ولكن ما لايمكن أن يدعى غير خبرة صوفية يحدث لأناس كثيرين لا يغدون متصوفين . والعمل الذى اضطلع به ، بعد ذلك مباشرة ، وعنوانه «رسائل إلى أحد سكان الريف» Lettres écrites á un provincial ، إنما هو آية من آيات الجدل الدينى ، يقف على الطرف المقابل للتصوف . ونحن نعلم جيدا أنه ، حين تلقى استنارته من الله ، كان فى صحة بالغة السوء . ولكن من الشائع أن بعض صور المرض ملائمة تماما لا للاستنارة الدينية فحسب وإنما أيضا للإنشاء الفنى والأدبى . فإن قطعة من الكتابة متأملة ، دون تقدم واضح ، لمدة أشهر أو سنين قد تكتسب فجأة شكلا وكلمات . وفى هذه الحالة يمكن أن تنتج قطع طويلة لاتحتاج إلا إلى قليل من التنقيح ، أو لا شئ من ذلك . وليس لدى ما أزكى به تنمية الكتابة الأوتوماتيكية كنموذج للإنشاء الأدبى ، فإنى أشك فيما إذا كان يمكن لهذه اللحظات أن تُنَمى بواسطة الكتاب ، ولكن من المحقق أن من يحدث له هذا يخامره الشعور بأنه أداة أكثر مما هو صانع ، وليس هناك آية أدبية يمكن أن تُنتج بأكملها بهذه الطريقة ، غير أننا نجد أيضا أنه حتى أرفع

صور الوحى الدينى لايكفى للحياة الدينية ، ولابد حتى لأكثر المتصوفة تساميا من أن يعود إلى العالم وأن يستخدم عقله لكى يطبق نتائج خبرته على الحياة اليومية . وتستطيع أن تسمى ذلك اتصالا بالإلهى ، أو تستطيع أن تسميه تبلورا مؤقتا للذهن ، وإلى أن يتمكن العلم من أن يعلمنا كيف نعيد إنتاج مثل هذه الظواهر إراديا ، فإنه لايستطيع أن يدعى أنه شرحها ، ولايمكن الحكم عليها إلا بثمارها .

ومنذ ذلك الحين حتى وفاته كان باسكال وثيق الصلة بجماعة بور- رويال التى كانت شقيقته چاكلين - المتوفاة قبله - قد انضمت إليها باعتبارها راهبة religieuse وكانت الجماعة ، آنذاك ، تحارب من أجل وجودها ضد اليسوعيين . وما لبثت خمس أقضية ، حكمت عليها لجنة من الكرادلة وعلماء اللاهوت فى روما بأنها مهرطقة ، ان وجدت فى عمل چانسينيوس ، وعانت جمعية بور-رويال ، ممثلة الچانسينية بين الجماعات ، ضربة لم تفق منها قط . وليس هذا هو المكان الملائم لاستعراض ذلك الجدل والصراع المريرين ، فإن خير وصف له - من وجهة نظر ناقد ذى عبقرية ، لم ينحز إلى أى من الجانبين ، ولم يكن بالچانسينى ولا باليسوعى ، لا بالمسيحى ولابالكافر - هو ذلك الذى اشتمل عليه كتاب سانت - بوڤ ، «بور-رويال» ، ذلك الكتاب العظيم . وفى هذا الكتاب نجد أن الأجزاء المخصصة لباسكال نفسه من بين ألمع صفحات النقد التى كتبها سانت - بوڤ فى حياته . وحسبنا أن نلاحظ أن الشغل التالى لباسكال ، بعد اهتدائه ، كان كتابة الرسائل الثمانى عشرة ، التى كانت - باعتبارها نثرا - ذات أهمية كبرى فى تأسيس الأسلوب الكلاسيكى الفرنسى ، ولايفوقها - باعتبارها جدلا - شئ ، ولا حتى ديموستين أو شيشرون أو سويفت . ان لها حدود كل المجادلات وألوان الدفاع : فهى تغرى وهى تغوى وهى ليست عادلة . ولكن مما يجافي العدل أيضا أن نؤكد أن باسكال ، فى هذه الرسائل إلى أحد سكان الريف ، كان يهاجم جمعية يسوع فى حد ذاتها . لقد كان يهاجم بالأحرى مدرسة معينة في الفتوى تخفف من متطلبات سر الاعتراف : مدرسة من المؤكد أنها ازدهرت بين جمعية يسوع فى تلك الفترة ، وكان الأسبانيان إسكوبار ومولينا أبرز ثقاتها . ولاريب فى أنه أساء استخدام فن الإيراد ، كما يحتمل أن يفعل الكاتب الجدلى : بيد أنه كانت أمامه إساءات استخدام ينتقص منها ، وقد قام بهذه المهمة على نحو كامل . إن الرسائل لا ينبغى أن تدعى لاهوتا . فلم يكن اللاهوت الأكاديمى فرعا يحذقه باسكال ، وعندما كانت تدعو الضرورة ، كان آباء بور - رويال يهبون لنجدته . إن الرسائل من عمل واحد من أفتن العقول الرياضية فى أى عصر ، ورجل خبير بالدنيا لايتوجه بالخطاب إلى اللاهوتيين وإنما إلى الدنيا بعامة - إلى كل العلماء الفرنسيين

المثقفين ، وكثير من الأقل ثقافة ، وقد أحرزت رسائله نجاحا مدهشاً مع هذا الجمهور .

وأثناء هذه الفترة لم يتخل باسكال كلية قط عن اهتماماته العلمية وعلى الرغم من أنه فى كتاباته الدينية كان ينشئ ببطء جاهدا ، وينقح فى أكثر الأحيان ، يلوح أن ذهنه - في المسائل الرياضية - كان يتحرك براحة ورشاقة طبيعية كاملة . كانت المكتشفات والمخترعات تطفر من مخه دون جهد ، ومن بين الاختراعات الثانوية فى هذه الفترة الأخيرة يقال إن أول خدمة للأوتوبيسات في باريس ترجع بأصلها إلى قدرته على الابتكار . ولكن صحته الآخذة في الضعف بسرعة ، والانغماس فى العمل العظيم الذى كان يفكر فيه ، لم يتركا له سوى قليل من الوقت والطاقة أثناء السنتين الأخيرتين من حياته .

إن خطة ما ندعوه الخواطر Pensées قد تشكلت حوالي عام ١٦٦٠ . وكان يُراد للعمل المكتمل أن يكون دفاعا عن المسيحية مقاما بعناية ، واعتذاراً صادقا ، ونوعا من قواعد القبول - يطرح الأسباب التى من شأنها أن تقنع العقل . وكما أشرت من قبل لم يكن باسكال لاهوتيا ، وفى اللاهوت القطعى كان يلجأ إلى مستشاريه الروحيين ، ولاهو قد كان ، بالتأكيد ، فيلسوفا منهجيا . لقد كان رجلا ذا عبقرية هائلة فى العلم ، وكان فى الوقت ذاته عالم نفس وأخلاقيا بطبيعته ، ولما كان فنانا أدبيا عظيما ، فقد كان كتابه خليقا أن يكون أيضا سيرته الذاتية الروحية الخاصة . وأسلوبه ، إذ يبرأ من كل خصائص فردية تنتقص من قيمته ، كان شخصيا جدا رغم ذلك . وفى المحل الأول ، كان رجلا قوى الأهواء : شهوته العقلية إلى الحقيقة يدعمها عدم رضاه المفعم بالعاطفة عن الحياة الإنسانية ، إلا إذا أمكن العثور على تفسير روحى لها .

ولابد لنا من أن ننظر إلى الخواطر Pensées على أنها مجرد ملاحظات أولى لعمل تركه بعيدا عن الاكتمال . إن لدينا - بكلمات سانت بوف - برجا وضعت أحجاره على بعضها بعضا ، ولكنها لم تدعم بالأسمنت ، وظل البناء ناقصاً ، وفى سنواته الباكرة ، كانت ذاكرته حافظة - على نحو مدهش - لأى شئ يرغب فى تذكره ، ولو لم يفسدها المرض والألم المتزايدان ، لكان من المحتمل ألا يضطر إلى أن يدون هذه الملاحظات أساسا . بيد إننا إذا تناولنا الكتاب كما بقى لنا فسنجد أنه يشغل مكانا فريدا فى تاريخ الأدب الفرنسى وفى تاريخ التأمل الدينى .

ولكى نفهم المنهج الذى يستخدمه باسكال ، ينبغى أن يكون القارئ على استعداد لمتابعة عملية عقل المؤمن الذكى . فالمفكر المسيحى - أعنى الرجل الذى يحاول ، عن وعى ، وبضمير حى ، أن يشرح لنفسه السلسلة التى تبلغ ذروتها فى الإيمان ، أكثر

مما أعنى المدافع علنا عن الدين - يتقدم من طريق النبذ والإلغاء . إنه يجد أن العالم كذا وكذا ، ويجد أن طابعه لاتفسره أى نظرية غير دينية : ومن بين الأديان يجد أن المسيحية - والمسيحية الكاثوليكية - هى التى تفسر ، على أكثر الأنحاء إرضاءً ، العالم ، والعالم المعنوى داخلنا بخاصة ، وهكذا فإنه من طريق ما يدعوه نيومان - عللاً «قوية ومتلاقية» يجد نفسه وقد التزم ، على نحو لاينحل ، بعقيدة التجسد القطعية . وهذا المنهج يبدو لغير المؤمن مخادعاً وملتويا : لأن غير المؤمن - كقاعدة - لايشغله شرح العالم لنفسه إلى هذا الحد الكبير ولاتحزنه فوضاه إلى هذا الحد الكبير ، ولايعنيه عموما (إذا استخدمنا مصطلحات حديثة) «أن يحافظ على القيم» وهو لايعتبر أنه إذا كانت حالات وجدانية معينة وألوان معينة من نمو الخلق ، ومايمكن أن يدعى - بأعلى معانى الكلمة - «قداسة» هى باطنيا ، ويفحصها ، خيرة، فإن التفسير المرضى للعالم لابد أن يكون تفسيرا يسمح بـ «حقيقة» هذه القيم . ولاهو يعتبر مثل هذا الاستدلال أمرا مقبولا : فهو خليق إذا جاز لنا أن نقول ذلك أن يشذب قيمه حسب القماش الموجود لديه ، لأن مثل هذه القيم ليست عظيمة القيمة فى نظره . إن غير المؤمن يبدأ من الطرف الآخر ، والأرجح احتمالا بأن يبدأ بسؤال : هل حالة تولد عذرى بشرى أمر يمكن تصديقه؟ وهو يدعو هذا مضيا إلى قلب المسألة. والآن فإن منهج باسكال هو ، على وجه العموم ، المنهج الطبيعى والسليم للمسيحى ، والمنهج المضاد هو ذلك الذى اصطنعه ڤولتير . وإنه ليجمل بنا أن نتذكر أن ڤولتير ، فى محاولته دحض باسكال ، قد قدم - مرة واحدة ، وإلى الأبد - نموذج مثل هذا الدحض ، وأن من تلوه من مناهضى دفاع باسكال عن الإيمان المسيحى لم يسهموا بأكثر من تقريرات سيكولوجية ، من فضول القول . ذلك أن ڤولتير قد قدم ، خيرا من أى شخص آخر . منذ ذلك الحين ، ما هو وجهة نظر غير المؤمنين وعلينا فى نهاية المطاف أن نختار لأنفسنا بين وجهة النظر هذه ، أو تلك .

قلت فيما سبق إن منهج باسكال هو «على وجه العموم» منهج المدافع النموذجى عن المسيحية . وقد كان هذا التحفظ موجها إلى إيمان باسكال بالمعجزات الذى يلعب في بنائه دورا أكبر مما هو خليق أن يلعبه لدى الكاثوليكى الحديث ، على الأقل . إنه لمن الإغراب فى الخيال أن نتقبل المسيحية لأننا نؤمن ، بادئ ذى بدء ، بأن معجزات الإنجيل ، حقيقية . ويلوح أنه مما ينافي التقوى أن نتقبلها لأننا ، فى المحل الأول ، نؤمن بأن معجزات أحدث عهدا كانت حقيقية . فنحن نتقبل المعجزات ، أو بعض المعجزات ، على أنها حقيقية ، لأننا نؤمن بإنجيل يسوع المسيح : فنحن نؤسس إيماننا بالمعجزات على الإنجيل ، وليس إيماننا بالإنجيل على المعجزات . غير أنه ينبغى علينا

أن نتذكر أن باسكال تأثر تأثرا عميقا بمعجزة فى عصره تعرف بمعجزة الشوكة المقدسة : فإن شوكة يقال إنها بقيت من تاج سيدنا ، وضعت على قرحة فاندملت بسرعة . ونحن نجد أن سانت - بوف الذى شعر بأنه ، لكونه دارس طب ، يقف على أرض صلبة ، يناقش بالتفصيل التفسير الممكن لهذه المعجزة الظاهرة . من الحق أن المعجزة حدثت فى پور - رويال وأنها جاءت فى الوقت المناسب لترفع من الحالة المعنوية الهابطة لهذه الطائفة ، فى محنها السياسية . ومن المحتمل أن يكون باسكال أشد ميلا إلى الإيمان بمعجزة تحدث لأخته الحبيبة . وعلى أية حال ، فإنها - فيما يحتمل - قد أدت به إلى أن يفسح للمعجزات ، فى دراسته للإيمان ، مكانا ليس بالضبط هو الذى يجمل بنا أن نفسحه لها .

والآن فإن الخصم الأكبر الذى وجه إليه باسكال نفسه ، منذ محادثاته الأولى مع مسيو دى ساسى فى پور - رويال ، كان مونتينى . من المحقق أن المرء لايستطيع أن يقضى على باسكال ، غير أنه من بين جميع الكتاب ، كان مونتينى واحدا من أقلهم قابلية لأن يقضى عليه . فذلك أشبه بأن تبدد ضبابة برمى قنابل يدوية عليها . ذلك أن مونتينى ضبابة ، غاز ، سائل ، عنصر خداع . إنه لايحاجى وإنما يلمح ويسحر ويؤثر ، أو إذا هو حاجى ، فينبغى أن تكون على استعداد لأن له خطة أخرى يدبرها لك غير إقناعك بحجته وليس من الكثير أن نقول إن مونتينى كان هو أهم كاتب تنبغى معرفته إذا أردنا أن نفهم مجرى الفكر الفرنسى أثناء الثلاثمائة سنة الماضية . ومن كل النواحى كان تأثير مونتينى منفرا لرجال پور - رويال . وقد درسه باسكال بنية هدمه ، ومع ذلك فإننا نجد فى «الخواطر» Pensées ، عند نهاية حياته ، قطعة فى أثر قطعة - وكلما كانت هينة الشأن ، كانت دلالة ذلك أعظم - «منتزعة» من مونتينى ، حتى ولو كانت مجازا أو كلمة . وأوجه الشبه(١) إنما تتمثل على الأغلب فى مقالة مونتينى الطويلة المسماة «دفاع ريمون سيبون» Apologie de Raymond Sébond - وهى قطعة مدهشة من الكتابة يحتمل أن يكون شكسپير قد احتذاها أيضا فى مسرحية «هملت» . ومن المحقق أنه بمجئ الوقت الذى يكون المرء فيه قد عرف مونتينى

(١) قارن استخدام تشبيه الـ couvreur . ولمقارنة قطع متوازية فإن طبعة هنرى ماسى لكتاب « الخواطر» Pensées (A la cité des livres) تفضل طبعة چاك شيفالييه التى تقع فى جزئين (جابالدا) . ويلوح من المحتمل أن يكون مسيو شيفالييه فى هذه الطبعة الأخيرة وكذلك فى دراسته التاريخية (باسكال لچاك شيفالييه ، الترجمة الانجليزية من نشر شيد آند ورد) مسرفا فى الحماس بعض الشئ لاستقامة باسكال الكاملة فى الرأى .

بما فيه الكفاية لأن يجعله يهاجمه فإنه يكون قد تشبع تماما بعدواه .

وإنه ليكون على أية حال من الظلم البليغ لباسكال ولمونتينى وللأدب الفرنسى بالتأكيد أن نترك الموضوع عند هذا الحد . إنه ليس تقليلا من قدر باسكال ، وإنما هو مجرد تعظيم لمونتينى . ولو أن مونتينى كان شاكا عاديا من الحجم الطبيعى ، رجلا صغيرا كأناتول فرانس ، أو حتى رجلا أعظم كرينان ، أو حتى أعظم الشكاك قاطبة : ڤولتير ، لما شرّف هذا «التأثير» باسكال . غير أنه لو لم يكن مونتينى أكبر قامة من ڤولتير ، لما أمكنه أن يؤثر فى باسكال أساسا . إن صورة مونتينى التى تقدم نفسها لأعيننا ، فى مبدأ الأمر ، صورة «الشخصية» المتوحدة الأصيلة والمستقلة ، وقد انغمست فى التسلى بتحليل ذاتها ، إنما هى صورة خداعة . فبيرونية مونتينى ليست بيرونية محدودة كبيرونية ڤولتير أو رينان أو فرانس . إنه يوجد – إذا جاز لنا أن نقول ذلك – على مستوى عدة دوائر متحدة المركز ، أوضحها هى أصغرها وأعمقها شكية شخصية عابثة ، يمكن بسهولة محاكاتها محاكاة ساخرة ، إن لم يمكن محاكاتها . غير أن مايجعل من مونتينى شخصية بالغة العظمة أنه نجح – ولا يعلم غير الله كيف ، لأن من المحتمل جدا ألا يكون مونتينى مدركا أنه قد فعل ذلك ، إذ ليس هذا بنوع الشئ الذى يستطيع البشر أن يلاحظوه على أنفسهم ، وإنما هو أساسا شئ أكبر من وعى الفرد – نجح فى أن يعبر عن شكية كل كائن انسانى . ذلك أن كل كائن إنسانى ، يفكر ويعيش بالفكر ، لابد أن تكون له شكيته الخاصة : تلك التى تتوقف عند حدود السؤال ، أو تلك التى تنتهى بالإنكار ، أو تلك التى تفضى إلى الإيمان وتندمج على نحو ما فى الإيمان الذى يجاوزها . وباسكال – باعتباره نموذجا لذلك النوع من المؤمن الدينى ، الذى يتسم بدرجة عالية من حرارة العاطفة والحماس ، ولكنه ليس حار العاطفة إلا من خلال عقل قوى منظم – إنما هو ، فى الأجزاء الأولى من دفاعه عن المسيحية الذى لم يتمه ، يواجه دون نكوص شيطان الشك الذى لاينفصل عن روح الإيمان .

وعلى ذلك فإن ثمة شيئا مختلفا تماما عن أن يكون تأثيرا مثبتا لضعف باسكال . فإن ثمة قرابة حقيقية بين شكه وشك مونتينى . ومن خلال قرابته المشتركة مع مونتينى ، يتصل باسكال بذلك الخط النبيل والمبرز من الأخلاقيين الفرنسيين ، من لاروشفوكو فنزولا . وهذا الموروث الفرنسى ، بالأمانة التى يواجه بها معطيات données العالم الفعلى ، ذو نوعية فريدة فى الأدب الأوربى ، ونجد فى القرن السابع عشر أن هوبز عديم الصقل بالقياس إليه .

إن باسكال رجل دنيا بين متقشفين ومتقشف بين رجال دنيا . وهو يملك معرفة الدنيوية وعاطفة التقشف ، وفيه يندمج هذان الأمران في كل فردي . إن غالبية البشر بليدة الذهن غير محبة للاستطلاع منغمسة في الأباطيل وفاترة الوجدان ، وعلى ذلك فإنها عاجزة عن الشك الكبير أو عن الإيمان الكبير . وعندما يدعو الرجل العادي نفسه شاكا أو غير مؤمن ، فإن هذا يكون عادة وضعا بسيطا يخفي عزوفا عن أن يفكر في أي شئ حتى يصل إلى نتيجة . وتحليل باسكال المنقشع عنه الوهم للغل الإنساني أحيانا ما يُفسر على أنه يعني أن باسكال كان حقيقة وأخيرا غير مؤمن عاجزا – في قنوطه – عن تحمل الواقع ومستمتعا بالرضاء البطولي النابع من عبادة الرجل الحر للاشئ . إن قنوطه وانقشاع أوهامه ليسا ، على أية حال ، تمثيلا لضعف شخصي ، وإنما هما موضوعيان تماما ، لأنهما لحظات أساسية في تقدم الروح المفكرة ، وهما – لدى طراز باسكال – يوازيان الجدب والليلة المظلمة التي هي مرحلة ضرورية في تقدم التصوف المسيحي . وإن قنوطا مشابها ، حينما تصل إليه شخصية مريضة أو روح غير نقية ، قد ينتج أشد العواقب وبالا ، وإن اتخذ أشد المظاهر تفوقا ، وهكذا نحصل على «رحلات جاليفر» . ولكننا لا نجد عند باسكال مثل هذا التحريف . فقنوطه في حد ذاته مروع أكثر من قنوط سويفت ، لأن قلوبنا تدلنا على أنه يراسل – بالضبط – الوقائع ولا يمكن تنحيته على أنه مرض عقلي ، وإنما هو أيضا قنوط بمثابة مدخل ضروري إلى طرب الإيمان وعنصر فيه .

ولست أود أن أدخل ، أكثر من اللازم ، في مسألة خروج الجانسينية عن السنة ، فليس من شأن هذه المقالة أن تقرر ما إذا كانت الأقضية الخمس ، التي أدينت في روما ، قد اعتنقها حقيقة چانسينوس في كتابه «أوغسطين» ، أو ما إذا كان يجمل بنا أن نأسف أو نوافق على ما تلي ذلك من اضمحلال لپور – رويال (من المحقق أنه كان مصحوبا ببعض الاضطهاد) فإنه لمن المستحيل أن نناقش الموضوع دون أن يزج بك ، كمجادل ، مع روما أو ضدها . غير أنه في رجل من طراز باسكال – وهذا الطراز موجود دائما – ثمة ، فيما أظن ، عنصر مما يمكن أن يسمى چانسينية المزاج ، دون أن يكون مطابقا لچانسينية چانسينوس وغيره من دكاترة الكنيسة الأتقياء المخلصين ، وإن لم يكونوا عظيمي الحظ من الموهبة[1] . وعلى ذلك فمن الضروري أن نقرر ،

(١) كان الرجل العظيم ، في پور – رويال هو – بطبيعة الحال ، سان – سيران ، ولكن أي شخص يهمه الموضو خليق ، يقينا ، أن يرجع ، أولا ، إلى كتاب سانت – بوف المذكور .

باختصار ، عقيدة چانسينوس الخطرة ، دون أن نتقدم ، أبعد من اللازم ، فى دقائق اللاهوت . من المعترف به فى اللاهوت المسيحى - ومن المحقق أنه من المعترف به ، على مستوى أدنى ، لدى جميع الناس فى شئون الحياة اليومية - أن الإدارة الحرة للمجهود الطبيعى وقدرة الفرد وكذلك الفضل الإلهى فوق الطبيعى - وهى هبة لانعرف ، على وجه الدقة ، كيف تُمنح - كلاهما مطلوب ، متعاونين ، من أجل الخلاص . وعلى الرغم من أن عدة لاهوتيين قد وجهوا أذهانهم إلى هذه المشكلة ، فإنها تنتهى بلغز نستطيع أن ندركه ولكننا لانستطيع أن نحله ، فى نهاية المطاف . ومن الواضح ، على الأقل ، كما هو الشأن فى أى عقيدة أخرى ، أن أى سرف أو انحراف طفيفين إلى هذا الجانب أو ذاك ، من شأنهما أن يعجلا بقيام هرطقة . لقد أكد البيلاجيون الذين دحضهم القديس أو غسطين - فاعلية الجهد الانسانى وقللوا من أهمية الفضل الإلهى فوق الطبيعى . وقد أكد الكالڤنيون انحطاط الإنسان من خلال الخطيئة الأصلية ، واعتبروا الإنسانية من الفساد إلى الحد الذى لاتجدى الإرادة معه نفعا ، ومن ثم سقطوا فى عقيدة الجبر المسبق . وقد اعتمد الچانسينيون ، فيما يقول القديس أوغسطين ، على عقيدة الفضل الإلهى ، وقُدم كتاب «أوغسطين» لچانسينيوس ، على أنه عرض رجيح لآراء أوغسطين .

إن الهرطقات لايتقادم العهد عليها قط ، لأنها تتخذ دائما أشكالا جديدة . فعلى سبيل المثال نجد أن الإصرار على أن الأعمال الصالحة و«الخدمة» ، وهو ما تعظ به عدة جهات ، أو الإيمان البسيط بأن أى شخص يعيش حياة صالحة ومفيدة ، لاحاجة به إلى أن يستشعر قلقا «مرضيا» على الخلاص ، إنما هو شكل من البيلاجيانية . ومن ناحية أخرى ، يسمع المرء أحيانا رأيا مؤداه أنه ليس من المهم حقيقة أن تنهار كل الحرمات الدينية التقليدية للسلوك الخلقى ، حيث أن من ولدوا ونشأوا على أن يكونوا صالحين ، سيفضلون دائما أن يتصرفوا تصرفا صالحا وأن من ليسوا كذلك سيتصرفون تصرفا غير صالح على أية حال . ومن المؤكد أن هذا شكل من أشكال الجبر المسبق - لأن مغامرة أن يولد المرء صالحا أو غير صالح فى مثل لا يقين هبة الفضل الإلهى .

ومن المحتمل أن يكون باسكال قد جذبته ثمار الچانسينية فى حياة پور - رويال قدر ما جذبته العقيدة ذاتها . فهذه الجماعة النقية المتقشفة الكاملة ، التى كانت تناضل نضالا بطوليا فى قلب مسيحية تتسم بالاسترخاء واليسر ، قد كونت لجذب طبيعة فى مثل تركيز وحرارة وكمال طبيعة باسكال . غير أن إصرار الچانسينية على وضع

الإنسان المنحط ، العديم الحول ، إنما هو أيضا شئ ينبغى أن نشعر نحوه بالعرفان ، لأننا ندين له بذلك التحليل الفخيم لدوافع الإنسان ومشاغله ، الذى قدر له أن يكون الجزء الأول من كتابه . وفضلا عن الچانسينية ، التى هى من عمل أسقف ليس شديد البروز ، كتب رسالة لاتينية لايقرؤها الآن أحد ، ثمة أيضا - إذا جاز لنا أن نقول ذلك - چانسينية لسيرة الفرد . من الطبيعى أن تقع لحظة من الچانسينية، وعلى النحو الصحيح ، فى (حياة) الفرد ، وخاصة فى حياة رجل ذى قدرات ذهنية عظيمة حادة ، لايستطيع أن يمنع نفسه من التغلغل فى الكائنات الإنسانية وملاحظة أباطيل أفكارهم ومشاغلهم ، وعدم أمانتهم وخداعهم لذواتهم ، وعدم إخلاص انفعالاتهم ، وجبنهم ، وصغار مطامحهم الحقيقية[1] . ومن الناحية الفعلية ، فإننا إذا وضعنا فى اعتبارنا أن (إدراك) هذه الصفات يحتاج إلى نضج أكبر كثيرا مما تحتاج إليه أى عظمة رياضية أو علمية ، فسندرك مدى السهولة التى كان يمكــن بها لتأمله فى شقاء الإنسان بدون الله أن يشجع فيه خطيئة الكبرياء الروحى ، ولذة الفكر concupiscence de l'esprit : وما أحكم قبضته على الاتضاع !

وعلى الرغم من أن باسكال يجلب إلى عمله نفس القوى التى يمارسها فى العلم ، فإنه لايقدم نفسه باعتباره عالما . إنه لا يلوح كمن يقول للقارئ : إنى واحد من أبرز علماء عصرى ، وإنى لأفهم كثيرا من المسائل التى ستظل دائما ألغازا بالنسبة إليكم ، ومن خــلال العلم توصلت إلى الإيمان . وعلى ذلك فـإنه يجـمل بكم - أنتم الذين لم تتثـقفـوا فى العلم - أن تؤمنوا ، مـادمت أومن . إنه على وعى كامل بالاختـلاف بين الموضــوعين وإن تفـرقـتـه الشــهـيـرة بين «العــقل الرياضى» esprit de géométrie و«البصيرة» esprit de finesse لجديرة بأن يتأمل فيها :

En l' un, les principes sont palpables, mais éloignés de l'usage commun de sorte qu'on a peine à tourner la têtedece côté-là manque d'habitude: mais pour peu qu'on l'y tourné, on voit les principes à plein; et il faudrait avoir tout à fait l'esprit faux pour mal raisonner sur des principes si gros qu'il est presque impossible qu'ils échappent.

Mais dans l'esprit de finesse, les principes sont dans l'usage commun et

(1) Cette négligence en une affaire ou il s'agit d'eux-mêmes, de leur éternité, de leur tout, m'irrite plus qu'elle ne m'attendrit; elle m' étonne et m' épouvante, c'est un monstre pour moi. Je ne dis pas ceci par le zéle pieux d'une dévotion spirituelle . J'entends au contraire qu'on doit avoir ce sentiment par un principe d'intérêt humain et par un intérêt d'amour-propre : il ne faut pour cela que voir ce que voient les personnes les moins éclairées. Pensées: ed - Massis, p. 29.

devant les yeux de tout le monde: On n'a que faire de tourner la téte ni de se faire violence; il n'est question que d'avoir bonne vue, mais il faut l'avoir bonne; car les principes sont si déliés et en si grand nombre, qu'il est presque impossible qu' il n'en échappe. Or, l'omission d'un principe mène à l'erreur; ainsi, il faut avoir la vue bien nette pour tous les principes. et ensuite l'esprit juste pour ne pas raisonner faussement sur des principes connus.

«أما الأول فمبادئه واضحة ولكنها دون تداول العامة ، ومن لم يمارسها يشق عليه الانتباه إليها . وقليل من الانتباه كفيل برؤية المبادئ جلية ولابد أن يكون العقل سقيما للغاية حتى يسيئ الاستدلال بمبادئ على هذا القدر من الوضوح يكاد يكون من المحال معه إغفالها .

أما البصيرة فمبادئها شائعة الاستعمال ، شاخصة لأعين الجميع ، فلا حاجة إلى الالتفات إليها وإلى إجهاد النفس . وكل ما يقتضيه الأمر أن يكون النظر سليما ولابد أن يكون سليما إذ أن مبادئ البصيرة من التخلخل والكثرة يكاد يكون معهما من المحال عدم إغفال بعضها . غير أن إغفال مبدأ واحد يوقع في الخطأ . فلا بد إذن من أن يكون النظر جليا كل الجلاء لرؤية جميع هذه المبادئ ، ثم أن يكون العقل سليماً كي لا يخطئ فى الاستدلال بمبادئ معلومة»(*)

إن هذا الاجتماع الدقيق للعالم والسرى honnête homme والطبيعة الدينية مع التعطش الحار إلى الله هو ما يجعل باسكال فريدا . فهو ينجح حيث يفشل ديكارت . لأن عنصر العقل الرياضي esprit de géométrie مسرف في ديكارت(١) . وفى عبارات قلائل عن ديكارت ، في هذا الكتاب ، وضع باسكال إصبعه على مكمن الضعف :

Je ne puis pardonner á Descartes; il aurait bien voulu, dans toute sa philosophie, se pouvoir passer de Dieu; mais il n'a pu s'empêcher de lui faire donner une chiquenaude, pour mettre le monde en mouvement; après cela il n'a plus que faire de Dieu.

«لا أستطيع أن أغفر لديكارت . إنه – في فلسفته بأكملها – يود لو استغنى عن

(*) النص من ترجمة الدكتور نجيب بلدى ، وقد أخذناه من كتابه عن باسكال (م) .

(١) للوقوف على نقد لامع لأغلاط ديكارت ، من وجهة نظر لاهوتية ، نشير على القارئ بالرجوع إلى كتاب «ثلاثة مصلحين» لجاك ماريتان (وقد نشرت ترجمته دار شيد آند وارد)

الله. ولكنه لم يستطع الحيلولة بين نفسه والسماح له بأن يشير بأصبعه ، كي يجعل العالم في حالة حركة . وبعد ذلك لم تعد به حاجة إلى الله»

إن من يقرأ هذا الكتاب سيلاحظ على الفور طبيعته الشذرية ، ولكنه لن يدرك إلا بعد بعض الدراسة أن الشذرية تكمن فـي التعبير أكثر مما تكمن في الفكر . فـ «الخواطر» لا يمكن فصل بعضها عن بعض وإيرادها كما لو كان كل منها كاملا في حد ذاته. «إن للقلب أسبابه التي لايعرف العقل عنها شيئا»

Le coeur a ses raisons que la raison ne connaît point.

كم من مرة سمع المرء هذه الجملة تورد ، وتورد – غالبا – للهدف الخاطئ (١) ذلك أن هذا ليس ، بحال من الأحوال ، إعلاء لـ «القلب» على «العقل» أو دفاعا عن اللاعقل . إن القلب ، في مصطلح باسكال ، عاقل في حد ذاته عقلا حقا ، إذا كان قلبا حقا . وعنده ، في الأمور اللاهوتية التي كانت تلوح له أكبر كثيرا وأصعب كثيرا وأهم من الشئون العلمية أن الشخصية بأكملها تدخل فيه .

ونحن لا نستطيع أن نفهم تماما أيا من الأجزاء ، بكل شذريتها ، دون بعض الفهم للكل . فمن الأمور البالغة الأهمية على سبيل المثال تحليله للمراتب الثلاث : مرتبة الطبيعة ، ومرتبة الذهن ، ومرتبة الإحسان (المحبة) . إن هذه المراتب الثلاث غير متصلة ، فأعلاها ليس متضمنا في أدناها ، كما كانت خليقة بأن تكون في مذهب نشوئي(٢) . وفي هذه التفرقة يقدم باسكال الكثير مما يحسن العالم الحديث صنعا بأن يفكر فيه . ومن المحقق أنه بسبب جمعه هذا الفريد وموازنته بين هذه الصفات لا أعرف كاتبا دينيا أنسب منه لعصرنا . إن المتصوفين العظماء ، كالقديس يوحنا الصليب ، يصلحون أساسا للقراء ذوي التصميم الخاص في الغرض ، والكتاب الدينيون ، كالقديس فرانسوا دي سال ، يصلحون أساسا لمن يشعرون ، عن وعي ، بأنهم راغبون في حب الله . واللاهوتيون العظماء يصلحون لمن هم مهتمون باللاهوت. وأنا لا أستطيع أن أفكر في أي كاتب مسيحي ، ولا حتى نيومان ، أجدر من باسكال ، بأن يزكي لأولئك الذين يشكون ولكن لهم العقل الذي يدرك والحساسية التي تشعر بفوضى وعقم ولا معنى ولغز الحياة والمعاناة ، والذين لا يستطيعون أن يجدوا سلاما إلا في رضاء الكائن بأكمله .

(١) والذين أوردوا C'est là ma place au soleil قد نسوا ، في أكثر الأحيان ، أن يضيفوا
Voilà le commencement et l'image de l'usurpation de toute la terre

(٢) ثمة نظرية حديثة مهمة عن عدم الاتصال مستوحاة جزئيا من باسكال قد رُسمت خطوطها في الشذرات المجموعة تحت اسم «خواطر» لـ : ت . إ . هيوم (كيجان بول) .

٤

«بودلير»

(١٩٣٠)

- ١ -

إن أى شئ قريب من أن يكون تذوقا عادلا لبودلير قد كان بطئ التحقق فى انجلترا ، ومازال مشوبا بالنقص أو جزئيا حتى فى فرنسا . وثمة ، فيما أظن ، أسباب خاصة لصعوبة تقدير قيمته وتحديد موضعه ، فمن هذه الأسباب أنه كان ، من بعض النواحى ، متقدما جدا على وجهة نظر عصره ، ومنتميا رغم ذلك إلى ذلك العصر أشد الانتماء ، يشارك بقسط كبير فى مزاياه وعيوبه وبدعه المحدودة . ومن هذه الأسباب أنه كان له نصيب كبير فى تشكيل جيل من الشعراء جاء بعده . وفى انجلترا شاء سوء حظه - من إحدى الزوايا - أن يكون أول من يعلن عنه ويسرف فى ذلك هو سوينبرن ، وأن يتلقاه أتباع سوينبرن من بعده . لقد كان عالميا ، وفى الوقت ذاته محدودا ببدعة كان هو صاحب النصيب الأكبر فى خلقها . وإن فصل ما هو باق عما هو مؤقت فيه ، والتمييز بين الرجل وتأثيره ، وأخيرا الفصل بينه وبين ارتباطاته بهؤلاء الشعراء الإنجليز الذين كانوا أول من أعجب به ، ليست بالمهام اليسيرة . وشموليته هى فى حد ذاتها مصدر صعوبة ، لأنها تغرى الناقد المشايع له ، حتى الآن ، بأن يجعل منه حاميا لمعتقداته الخاصة .

وتهدف هذه المقالة إلى تأكيد أهمية أعمال بودلير النثرية ، وهو هدف تبرره ترجمة واحدة من هذه الأعمال ، لا غنى عنها لأى دارس لشعره(١) ومعنى هذا أن ننظر إلى بودلير كشئ أكبر من مؤلف **«أزهار الشر»** ، **Fleurs du Mal** كما أنه يعنى ، بالتالى ، أن نعيد النظر بعض الشئ فى تقييمنا لذلك الديوان . لقد ذاع صيت بودلير فى فترة

(١) «اليوميات الخاصة» Journaux Intimes ترجمة كرستوفر إشروود ، ونشر مطبعة بلاكامور .

كان فيها مذهب «الفن للفن» بمثابة عقيدة . ونجد أن العناية التى كان يوجهها إلى قصائده ، والحقيقة الماثلة فى أنه ، بخلاف طلاقة عصره ، فى فرنسا وانجلترا سواء بسواء ، قد اقتصر على هذا الديوان الواحد ، شجعا الرأى القائل بأن بودلير كان فنانا لأجل الفن فقط . بديهى أن هذا المذهب لا ينطبق حقيقة على أى أحد ، وليس هناك من كان أقل تطبيقا له من باتر الذى صرف عدة سنوات لا فى التمثيل له بقدر ما فى شرحه كـ «نظرية للحياة» وهو أمر مختلف تماما . ولكنه كان مذهبا أثّر فى النقد والتذوق ، وعاق الحكم السليم على بودلير ، فهو فى الحقيقة رجل أعظم مما نتصور ، وإن لم يكن – فيما يحتمل – ذلك الشاعر الكامل .

وُصف بودلير ، فيما أعتقد ، بأنه دانتى شذرى ، على قدر ما يمكن أن يكون لمثل هذا الوصف من قيمة . من الحق أن كثيرا من الناس الذين يستمتعون بدانتى يستمتعون ببودلير ، ولكن أوجه الخلاف بينهما مهمة كأوجه الشبه . إن جحيم بودلير بالغ الاختلاف ، نوعا ودلالة ، عن جحيم دانتى . والأقرب إلى الصدق فيما إخال أن نصف بودلير بأنه جوته تال وأضيق نطاقا . وإذ نبدأ فى أن نراه الآن ، نجده يمثل عصره على نحو ما كان جوته يمثل عصرا أسبق . وكما قال حديثا ناقد من هذا الجيل ، هو المستر بيتر كونيل فى كتابه **«بودلير والرمزيون»** :

«لقد كان يتمتع **بحس بعصره** ، وقد تبين نموذجه حين كان هذا النموذج ناقصا ما يزال – لأن إساءتنا فهم الحاضر هى وحدها التى تحول بيننا وبين النظر إلى المستقبل القريب ، وكذلك جهلنا بالحاضر واتجاهاته ومتطلباته الحقيقية ، باعتبارها منفصلة عن الزائف منها . وقد سبق إلى توقع كثير من المشاكل – على المستوى الجمالى والمستوى المعنوى معا – التى ما زالت تعنى مصير الشعر الحديث» .

والآن فإن الرجل الذى أوتى هذا الحس بعصره يكون عصيا على التحليل . فهو معرض لحماقات عصره ، كما أنه حساس لابتكاراته . وفى بودلير ، كما فى جوته ، بعض من لغو عصرهما الذى عفى عليه الزمان . وقد يلوح من قبيل المفارقة هذا التوازى بين الشاعر الألمانى الذى كان على الدوام رمزا لـ «الصحة» الكاملة من جميع الوجوه ، ولحب الاستطلاع الشامل ، وبين الشاعر الفرنسى الذى كان رمزا لسقم الذهن ، والاهتمامات المركزة فى العمل . غير أنه بعد مضى هذه الفترة من الزمان ، يغدو الاختلاف بين «الصحة» و«المرض» فى الرجلين أقل أهمية : لأن ثمة شيئا صناعيا بل ومدعيا العظمة فى صحة جوته ، كما فى مرض بودلير . لقد جاوزنا كلا النمطين ، الصحة والمرض ، وإنهما كلاهما لمجرد رجلين ذوى أذهان قلقة نقادة طلعة و«حس

بالعصر» ، كلاهما فهم وتنبأ بالكثير . من الحق أن جوته كان شغوفا بكثير من الموضوعات التي لم يتناولها بودلير ، غير أنه بمجئ عصر بودلير لم يعد من اللازم للإنسان أن يحتوى مثل هذا العدد المتنوع من الاهتمامات لكى يكون ذا حس بعصره . وبعض دراسات جوته ، عند النظر إلى الوراء ، تلوح لنا (وإن لم يكن هذا من العدل كلية) مجرد هوايات هاو . إن القسم الأكبر من كتابات بودلير النثرية (باستثناء ترجماته من بو ، وهى أقل تشويقا للقارئ الإنجليزى) فى مثل أهمية القسم الأكبر من كتابات جوته ، فهى تلقى ضوءا على «أزهار الشر» Fleurs du Mal بالتأكيد ولكنها توسع أيضا إلى حد كبير من تذوقنا لمؤلفها .

وقد كانت البدعة الجارية فى وقت من الأوقات هى أن تُحمل نزعة بودلير الشيطانية على محمل الجد ، كما أن الاتجاه الآن يميل إلى تقديمه فى صورة المسيحى الكاثوليكى والجاد . وهذا التباين فى الرأى - خاصة باعتباره فاتحة لـ«اليوميات الخاصة» Journaux Intimes - يحتاج إلى بعض المناقشة . وأعتقد أن الرأى الأخير - أن بودلير مسيحى أساسا - أقرب إلى الحقيقة من الرأى الأول ، ولكنه يحتاج إلى تحفظات كبرى . فعندما نفصل نزعة بودلير الشيطانية عن شواردها الأقل تشريفا ، نجدها عيانا داكنا لجزء - وإن يكن جزءا بالغ الأهمية - من المسيحية . والنزعة الشيطانية نفسها - على قدر ما لا تكون مجرد تصنع - إنما هى محاولة للدخول إلى المسيحية من الباب الخلفى . إن التجديف الحق ، الصادق روحا وليس لفظا فحسب ، إنما هو نتاج إيمان جزئى وهو مستحيل على الملحد الكامل استحالته على المسيحى الكامل . إنه وسيلة لتأكيد الإيمان . وهذه الحالة من الإيمان الجزئى تتجلى فى كل «اليوميات الخاصة» Journaux Intimes إن الشئ ذا الدلالة فى حالة بودلير هو براعته اللاهوتية . فهو يكتشف المسيحية بنفسه : وهو لا يصطنعها كنمط شائع أو يزن أسبابا اجتماعية أو سياسية ، أو غير ذلك من المصادفات . إنه يبدأ - على نحو ما - من البداية . ولما كان مستكشفا فإنه لم يكن واثقا تماما من كنه ما يستكشفه ، ومما يفضى إليه . ويكاد يمكن القول بأنه يقوم مرة أخرى - وهو رجل واحد - بمجهود عشرات من الأجيال . إن مسيحيته أولية أو جنينية وهو - على أحسن تقدير - يتسم بضروب سرف ترتوليان (وحتى ترتوليان لايعتبر سنيا تماما أو حسن التوازن) . لم تكن مهمته هى أن يمارس المسيحية ، وإنما كانت شيئا أهم من ذلك بكثير ، بالنسبة لعصره : وهى أن يؤكد ضرورتها .

إن سقم مزاج بودلير إنما هو أمر لا يمكن بطبيعة الحال تجاهله : ولا أحد ممن

قرأوا عمل كريبيه أو دراسة فرانسوا بورشيه السيرية الوجيزة الحديثة ، يستطيع أن ينسى هذا السقم ، وإنا لنكون متنكبين سواء السبيل لو أننا عالجناه على أنه مرض عاثر الحظ يمكن إخراجه من الحسبان ، أو حاولنا أن نعزل الصحيح عن غير الصحيح فى عمله . فبدون السقم ، ما كان ليمكن لشئ من أعماله أن يغدو ممكنا أو ذا دلالة . ونستطيع أن نكوّن من نقاط ضعفه كلاً من القوة أكبر . وهذا متضمن فى تأكيدى أنه لاصحة جوته ولا مرض بودلير بالأمر المهم فى حد ذاته ، وإنما المهم هو ما صنعه كلا الرجلين مما حباهما الله به . ففى نظر العالم ، وكذلك فى كل مسائل الحياة الخاصة ، بالمعنى الأمثل لهذه الكلمة ، كان بودلير شاذا ولا يطاق على نحو تام : رجل موهوب فى العقوق وعدم القابلية للاختلاط بالآخرين ، سريع الغضب إلى حد لا يحتمل ، ذو تصميم عنيد على أن يحيل كل شئ إلى أسوأ ما يمكن أن يكون : فإذا كانت لديه نقود بعثرها ، وإذا كان له أصدقاء أبعدهم عنه ، وإذا أوتى أى حظ حسن احتقره . كان له كبرياء الرجل الذى يستشعر فى نفسه ضعفا عظيما وقوة عظيمة . وإذ أوتى عبقرية عظيمة ، لم يكن له الميل ولا الصبر – لو أنه كانت له القدرة– على أن يتغلب على ضعفه . وإنما ، على النقيض من ذلك ، استغله لأغراض نظرية . إن أخلاقية مثل هذا السبيل يمكن أن تكون موضوعا لجدال لا ينتهى . ولكنه كان ، بالنسبة لبودلير ، سبيله إلى تحرير ذهنه ، ومنحنا التراث والدرس اللذين خلفهما وراءه .

لقد كان واحدا من أولئك الذين أوتوا قوة عظيمة ، ولكنها قوة مقصورة على المعاناة . لم يكن بوسعه أن يهرب من المعاناة ، ولم يكن بوسعه أن يتخطاها ، ولذلك جذب الألم إلى نفسه . ولكن ما استطاع أن يفعله ، بتلك القوة السلبية العظيمة وتلك الحساسيات ، هو أن يدرس معاناته . وهو ، فى هذا الحد ، يختلف تماما عن دانتى، أو حتى عن أى من شخصيات دانتى فى الجحيم . ولكننا نجد ، من الناحية المقابلة ، أن المعاناة التى من نوع معاناة بودلير تتضمن إمكانية حالة إيجابية من الغبطة . ومن المحقق أنه يوجد فى طريقة معاناته ضرب من حضور الخارق للطبيعة وفوق الإنسانى . إنه يرفض دائما ما لا يعدو أن يكون طبيعيا وإنسانيا خالصا . أو هو – بمعنى آخر – ليس بـ «الطبيعى» ولا «الإنسانى النزعة» . فإما لأنه لا يستطيع أن يؤقلم نفسه مع العالم الفعلى ، يضطر إلى أن يرفضه ، فى سبيل النعيم والجحيم ، أو هو لأنه يدرك النعيم والجحيم يرفض هذا العالم : فكلا السبيلين لتفسير موقفه قابل لأن يذاد عنه . وثمة فى أقواله قدر طيب من البقايا الرومانتيكية : إنه يقول عن الشاعر وعن القادوس ، ولكن دون اقناع ses ailes de géant l'empêchent de marcher «إن جناحيه

العملاقين يعوقانه عن السير» . غير أننا نجد فيه أيضا صدقا عن نفسه وعن العالم . إن ملله ennui يمكن ، بطبيعة الحال ، أن يفسر ، كما يمكن تفسير كل شئ ، على ضوء علم النفس أو علم الأمراض ، ولكنه أيضا ، من وجهة النظر المقابلة ، شكل حق من أشكال الـ acedia نابع من نضال غير ناجح لبلوغ الحياة الروحية .

- ٢ -

وأجرؤ على الظن بأنه ليس من المحتمل أن نمسك - من القصائد وحدها - بما يلوح لى المعنى والدلالة الحقيقيين لذهن بودلير . إن امتياز شكلها وكمال صوغها واتساقها الظاهرى قد تضفى عليها مظهر تقديم حالة ذهنية محددة ونهائية . والواقع أنه يلوح لى أنها تمتلك الشكل الخارجى - ولكن ليس الداخلى - للفن الكلاسيكى . بل قد يجرؤ المرء على الظن بأن تلك العناية بكمال الشكل ، بين بعض الشعراء الرومانسيين فى القرن التاسع عشر ، كانت جهدا يرمون به إلى أن يسندوا أو أن يخفوا عن الأعين فوضى داخلية . والآن فإن دعوى بودلير الحقة كفنان لا تتمثل فى أنه عثر على شكل سطحى ، وإنما فى أنه كان يبحث عن شكل للحياة . ومن المحقق أنه فى الأشكال الثانوية لم يبار قط تيوفيل جوتييه ، الذى أهدى إليه قصائده ، على نحو له دلالته . ففى خير شعر جوتييه الهيّن نجد إشباعا وتوازنا بين الداخل والشكل لا نجدهما عند بودلير . لقد كانت مقدرته التكنيكية أعظم من مقدرة جوتييه ، ومع ذلك فإن محتوى مشاعره يفجر دائما وعاءها . وعدته ،التى لا أعنى بها تمكنه من الكلمات والأوزان وإنما رصيده من الصور (ورصيد كل شاعر من الصور محدود بمكان ما) ، ليست باقية على الزمن ولا كفؤة تماما . إن بغاياه وخلاسييه ويهودياته وثعابينه وقططه وجثثه تشكل جهازا لم يعش جيدا . وشاعره ، أو دون چوانه ، ينحدر من سلالة رومانتيكية يسهل ، بوضوح ، تتبعها . قارن بأزياء بودلير رصيد صور **«الحياة الجديدة» Vita Nuova** أوكا ڤالكانتى ، وستجد أن رصيد بودلير لا يعيش قدر ما عاش شعراء عدة قرون سابقة . قارنه بدانتى أوشكسپير ، على قدر ما يمكن أن يكون لمثل هذه المقارنة من قيمة ، وستجد أنه ليس شاعرا أضأل منهما كثيرا فحسب ، وإنما أيضا أنه شاعر دخلت فى شعره كمية أكبر مما هو فان .

والقول بهذا لا يعدو أن يكون قولا بأن بودلير ينتمى إلى حقبة زمنية محددة . وإذ كان حتما سليل الرومانتيكية ، وكان - بحكم طبيعته - أول مناهض للرومانتيكية فى

الشعر ، فإنه – شأنه فى ذلك شأن أى شخص آخر – لم يكن بمقدوره أن يعمل إلا بالمواد التى وجدها أمامه . ولا ينبغى أن ننسى أن الشاعر الذى يعيش فى عصر رومانتيكى لا يستطيع أن يكون شاعرا «كلاسيكيا» إلا من حيث المنزع . وإذا كان مخلصا ، فلا بد له من أن يعبر ، مع وجود اختلافات فردية ، عن الحالة الذهنية العامة – لا لأن هذا واجب عليه – وإنما ببساطة لأنه لا يستطيع أن يمنع نفسه من المشاركة فيها . وفى حالة مثل هؤلاء الشعراء ، فقد يكون لنا فى كثير من الأحيان أن نتوقع أن نجد كثيرا من العون فى قراءة أعمالهم النثرية ، بل ومذكراتهم ويومياتهم : عون على حل لغز التباين بين الرأس والقلب ، الوسائل والغاية ، المواد والمثل العليا .

إن ما يحفظ شعر بودلير من مصير أغلب الشعر الفرنسى فى القرن التاسع عشر وحتى عصره وما يجعله ، كما قال مسيو ڤاليرى فى مقدمة حديثة لديوان **«أزهار الشر» Fleurs du Mal** ، الشاعر الفرنسى الحديث الوحيد الذى يُقرأ على نطاق واسع فى خارج فرنسا ، إنما هو شئ ليس من السهل الجزم به . إنه يرجع جزئيا إلى ذلك التمكن التكنيكى الذى لانكون مسرفين إذا نحن أطريناه والذى جعل شعره موضع دراسة لا تنضب للشعراء الذين تلوه ، لا فى لغته فقط . فعندما نقرأ :

Maint joyau dort enseveli
Dans les tenèbres et l'oubli,
Bien loin des pioches et des sondes;
Mainte fleur épanche à regret
Son parfum doux comme un secret
Dans les solitudes profondes,

كم من جوهرة تنام مدفونة
فى ثنايا الظلمة والنسيان
بعيدا عن متناول المعاول أو مسابر الأرض
كم من زهرة تقطر – وهى كارهة –
عطرها : عطرها الحلو مثل سر
فى أعماق الوحدة .

قد نظن ، للحظة ، أننا نقرأ قطعة من مالارميه أشد وضوحا . وإن ترتيب الكلمات

لبالغ الأصالة إلى الحد الذى قد نتغاضى معه بسهولة عن استعارته من «مرثية» جراى . وعندما نقرأ :

Valse mélancholique et langoureux vertige !

فالس حزين ودورة حسية بطيئة .

نجد أننا قد أصبحنا فعلا فى باريس لا فورج . لقد منح بودلير الشعراء الفرنسيين بنفس السخاء الذى استعار به من الشعراء الإنجليز والأمريكيين . وقد ذُكر تجديده لنظم راسين بما فيه الكفاية ، وهو أمر حقيقى تماما ، وإن كان من الممكن أن يُغالى فى تأكيده حيث أنه يشفى فى بعض الأحيان على أن يكون حيلة ، غير أنه حتى بدون هذا ، كان تنوع بودلير وبراعته خليقين بأن يظلا عظيمين .

أضف إلى ذلك أنه إلى جانب رصيد الصور التى استخدمها ، والتى تلوح مكرورة ، منح الشعر إمكانات جديدة ، تتمثل فى رصيد جديد من صور الحياة المعاصرة :

Au coeur d'un vieux faubourg, labyrinthe fangeu
Ou l'humanité grouille en ferments orageux,
On voit un vieux chiffonnier qui vient , hochant la tête,
Buttant, et se cognant aux murs comme un poète

فى قلب ضاحية قديمة ، تيه موحل ،

حيث الإنسانية تشكو فى أماكن عاصفة ،

يُرى رجل مهلهل آتيا ، محركا رأسه ،

متعثرا ، متخبطا بالجدران كأنه شاعر .

فهذا يدخل شيئا جديدا ، وشيئا كاملا ، على الحياة الحديثة . (وآخر بيت أوردته ، ذلك الذى يسبق بإيجازه التهكمى كوربيير ، يمكن أن يقابل بقصيدة «بركة» Bénédic-tion بأكملها ، التى يبدأ بها الديوان) . فليس مجرد استخدام صور الحياة الشائعة ، وليس مجرد استخدام صور الحياة القبيحة لحاضرة كبيرة ، وإنما الارتفاع بمثل هذه الصور إلى **الانفعال الحاد فى لحظاته الأولى** ، بحيث يمثلها ، وفى الوقت نفسه يجعلها تمثل شيئا أكبر كثيرا من ذاتها — هو الذى مكّن بودلير من أن يخلق نمطا من التفريج والتعبير لسائر الرجال .

وهذا الابتكار اللغوى ، فى لحظة كان الشعر الفرنسى فيها على وجه الخصوص يتحرق شوقا إلى مثل هذا الابتكار ، كاف لأن يجعل من بودلير شاعرا عظيما ، وعلامة عظيمة على طريق الشعر . من المحقق أن بودلير هو أعظم مثال للشعر الحديث فى أى لغة ، لأن نظمه ولغته هما أقرب شئ خبرناه إلى التجديد الكامل . غير أن ابتكاره لموقف من الحياة لا يقل عن ذلك جذرية ولا يقل عنه أهمية . فهو الآن فى شعره ليس نموذجا يحاكى أو مصدرا يستقى منه بقدر ما هو تذكرة بذلك الواجب ، وتلك المهمة المكرسة ، واجب الإخلاص . فهو ما كان ليستطيع أن ينحرف عن إخلاص أساسى . إن المظاهر الخارجية للإخلاص (وهو ما أعتقد أنه لم يلاحظ دائما) ليست موجودة دائما فى شعره . فإن كثيرا من قصائده ، كما قلت ، لم تبتعد بما فيه الكفاية عن أصولها الرومانتيكية ، عن أبوتها البيرونية وأخوتها الشيطانية . لقد كانت «شيطانية» القداس الأسود رائجة جدا فى تلك الأيام ، وبودلير بعرضه لها إنما هو صوت عصره . ولكنى خليق بأن ألاحظ أنه فى حالة بودلير – على نحو لا نجده لدى أى شخص آخر – تفتدى هذه الصفة من جراء كونها تعنى شيئا آخر . إنه يستخدم نفس الشوارد ، ولكنه لا يتمكن من أن يقصر رمزيتها حتى على كل ما هو علـى وعـى بـه . قارنـه بويسمانز فى «ضـد الطبـيـعـة» A rebours و«فى الطريق» En route و«هناك» Là-bas . إن ويسمانز ، الذى يُعد واقعيا من الدرجة الأولى فى عصره ، لا ينجح فى جعل نزعته الشيطانية شائقة إلا عندما يعالجها من الخارج ، وعندما لا يعدو أن يصف مظهرا من مظاهر فترته الزمنية (إن كانت كذلك) . فاهتمامه بمثل هذه الشئون ، كاهتمامه بالمسيحية ، مسألة هينة الشأن . إن ويسمانز لا يعدو أن يزودنا بوثيقة . أما بودلير فما كان خليقا حتى بأن يزودنا بذلك ، لو أنه انغمس حقيقة فى تلك الشعوذة المضحكة . غير أن بودلير – من الناحية الفعلية – ليس معنيا بالشياطين والقداسات المظلمة والتجديف الرومانتيكى ، وإنما بمشكلة الخير والشر الحقيقية . وكونه يستخدم صور وألفاظ التجديف المتداولة ليس أكثر من مصادفة زمنية . ففى منتصف القرن التاسع عشر ، وهو عصر يمثله (فى خير أحواله) جوته ، عصر صخب وبرامج ومنصات وتقدم علمى ومذهب إنسانى وثورات لم تحسّن شيئا ، عصر انحطاط مطرد ، أدرك بودلير أن ما يهم حقيقة إنما هو الخطيئة والفداء . وإنه لدليل على عظمتـه كونه قد مضى إلى الحد الذى يمكنه من أن يمضى إليه بأمانة ، ولم يتعداه . فلدى ذهن لاحظ حالة فرنسا بعد ڤولتير واعظ بوابى القاعات Voltaire le prédcicateur des concierges ذهن رأى عالم نابليون الأصغر Napoléonle petit على نحو أشد جلاء مما فعل ذهن ڤيكتور هيجو ، ذهن لم يكن هناك – فى الوقت نفسه – ما يربطه بـSaint Sulpicerie العصر ،

يكون الاعتراف بحقيقة الخطيئة بمثابة حياة جديدة وتغدو إمكانية استحقاق اللعنة راحة بالغة العظم فى عالم من الإصلاح الانتخابى ، والاستفتاءات ، والإصلاح الجنسى ، والإصلاح فى الأزياء ، حتى لتغدو اللعنة نفسها شكلا مباشرا من أشكال الخلاص – الخلاص من ملل الحياة الحديثة ، فهى – فى نهاية الأمر – تضفى دلالة ما على العيش . وهذا ، فيما أعتقد ، هو ما يحاول بودلير أن يعبر عنه وهو ما يفصله عن البروتستانتية العصرية التى نجدها عند بيرون وشلى فالذى يستحوذ على عقل بودلير هو ، ظاهريا ، الخطيئة بمعناها السوينبرنى ، ولكنه ، فى حقيقة الأمر ، الخطيئة بمعناها المسيحى الباقى .

ومع ذلك فإن الحس بالشر يتضمن – كما قلت – الحس بالخير . وهنا مرة أخرى ، حيث يخلط بودلير فى الظاهر ، ولعله أن يكون قد خلط فعلا ، بين الشر وصوره المسرحية ، لا نجده دائما على يقين من فكرته عن الخير . فالتصور الرومانتيكى للحب لا يُستبعد تماما قط من عمله ، ومع ذلك فهو لا يستسلم له تماما قط . وفى قصيدة «الشرفة» Le Balcon التى يعدها مسيو ڤاليرى ، وأظنه مصيبا فى هذا ، واحدة من أجمل قصائد بودلير ، توجد كل الفكرة الرومانتيكية ، ولكن هناك أيضا ما هو أكثر من ذلك ، إنه السعى نحو شئ لايمكن العثور عليه فى العلاقات الشخصية ، وإن أمكن العثور عليه جزئيا من خلالها . ومن المحقق أنه فى قسم كبير من الشعر الرومانتيكى يرجع الحزن إلى استغلال الحقيقة الماثلة فى أنه ما من علاقات إنسانية تكافئ رغبات الإنسان ، ولكنه يرجع أيضا إلى عدم الإيمان بأى موضوع آخر لرغبات الإنسان سوى ذلك الذى يخفق ، لكونه إنسانيا ، فى إشباعها . إن من الضرورات غير المبهجة للوجود الإنسانى أن علينا أن «نكتشف الأمور بأنفسنا» . ولو لم يكن الأمر كذلك ، لكان تقرير دانتى كافيا للشعراء على الأقل إلى الأبد . إن بودلير يتسم بكل الأسى الرومانتيكى ، ولكنه يبتكر نوعا جديدا من الحنين الرومانسى ، ومن مشتقات حنينه : شعر الرحيل Poésie des départs وشعر غرفة الانتظار Poésie des saeles d'attente . وفى فقرة جميلة من كتابه موضوع الحديث ، كتاب «قلبى عاريا» Mon coeur mis à nu يتخيل أن السفن الجاثمة فى الميناء تقول : Quand partons-nous vers le bonheur? ولا يلبث خليفته الأهون شأنا ، لافورج ، أن يتساءل :

Comme ils sont beaux, les trains manqués

ما أجمل القطارات التى فاتت المرء .

إن شعر الهرب – ذلك الذى يدين ، فى فرنسا المعاصرة ، بقدر كبير إلى قصائد

أ.و. بارنابوث عند ڤاليرى لاربو - إنما هو ، كما فى أصله المتبدى فى هذه الفقرة لبودلير ، إدراك معتم لاتجاه الغبطة .

غير أنه فى أقلمة الطبيعى مع الروحى ، والحيوانى مع الإنسانى ، والإنسانى مع الخارق للطبيعة ، فإن بودلير لا يعدو أن يكون مفرطا إذا قيس بدانتى . وخير ما يمكن أن يقال عنه - وليس هذا بالشئ القليل - هو أنه اكتشف بنفسه ما كان يعرفه.

وفى كتابه «اليوميات الخاصة» Journaux Intimes وخاصة فى «قلبى عاريا» Mon coeur mis à nu ، يقول الكثير عن حب الرجل والمرأة . ومن أقواله المأثورة التى استرعت النظر بوجه خاص ، هذه الجملة :

La volupté unique et suprême de l'amour git dans la certitude de faire le mal

وهذا يعنى ، فيما أظن ، أن بودلير أدرك أن ما يميز علاقات الرجل والنساء عن جماع الحيوانات إنما هو معرفة الخير والشر (الخير والشر المعنويان وهما أمر مختلف عن الخير والشر الطبيعيين ، أو الصواب والخطأ البيوريتانيين) . وإذ كان يملك تصورا رومانتيكيا ناقصا مبهما للخير ، فقد أمكنه ، على الأقل ، أن يفهم أن الفعل الجنسى - من حيث هو شرّ - أشد رفعة وأقل إملالا من آلية العالم الحديث الطبيعية المبتهجة «مانحة الحياة» . لقد كانت العملية الجنسية فى نظر بودلير شيئا لا يوازى ، على الأقل، أملاّح كروتشن .

إننا ما دمنا بشرا فإن أفعالنا إما أن تكون شرا أو خيرا[1] وما دمنا نفعل الشر أو الخير فنحن بشر . ولخير - إذا استخدمنا لغة المفارقة - أن نفعل شرا من ألا نفعل شيئا . فنحن على الأقل نحقق وجودنا بالشر . من الحق أن يقال إن مجد الانسان يكمن فى قدرته على الخلاص ومن الحق قياسا على ذلك أن يقال أيضا إن مجده يكمن فى قدرته على استحقاق اللعنة . ولعل أسوأ ما يمكن أن يقال عن غالبية آثمينا - من رجال السياسة حتى اللصوص - أنهم ليسوا بشرا بما يكفى لاستحقاق اللعنة . وسواء كان ملعونا أو لم يكن ، فمسألة أخرى مختلفة بطبيعة الحال . وليس هناك ما يمنعنا من أن نصلى من أجل سكينة روحه . ففى كل معاملاته المذلة مع سائر البشر ، كان يسير آمنا فى هذه الرسالة العالية : أنه كان قادرا على استحقاق لعنة أُنكرت على ساسة باريس ورؤساء تحرير صحفها .

(١) «ألستم تعلمون أن الذى تقدمون ذواتكم له عبيدا للطاعة أنتم عبيد للذى تطيعونه إما للخطية للموت أو للطاعة للبر» - رسالة بولس الرسول إلى أهل رومية ، الإصحاح السادس ، آية ١٦ .

من المحقق أن فكرة بودلير عن الغبطة كانت أميل إلى النحول ، بل إنه فى واحدة من أجمل قصائده ، هى قصيدة «الدعوة إلى الرحلة» L' invitation au voyage لا يكاد يجاوز شعر الرحيل poésie des départs . ولأن رؤياه هنا بالغة الضيق كان هناك ، بالنسبة له ، فجوة بين الحب الإنسانى والحب الإلهى . إن حبه الإنسانى محدد وإيجابى ، ولكن حبه الإلهى غامض وغير يقينى ، ومن هنا جاء إلحاحه على شر الحب ، وقدحه المستمر فى الأنثى . ولا حاجة بنا فى هذا المضمار إلى أن نلتمس أسبابا نفسية مرضية من شأنها أن تكون ، على أحسن تقدير ، خارجة عن الموضوع . ذلك أن موقفه من النساء يتسق مع وجهة النظر التى توصل إليها . ولو أنه كان امرأة ، لما كان ثمة ريب فى أنه خليق بأن يعتنق نفس هذه الآراء فى الرجال . لقد توصل إلى إدراك أن المرأة ينبغى أن تكون ، إلى حد ما ، رمزا ولكنه لم يصل إلى نقطة تحقيق التناغم بين خبرته وحاجاته المثالية . إن ما يكمل وما يصوب «اليوميات الخاصة» Journaux Intimes على قدر معالجتها لعلاقات الرجل والمرأة ، إنما هو «الحياة الجديدة» Vita Nuova و«الكوميديا الإلهية» ولست أبالغ إذا أكدت أن نظرة بودلير إلى الحياة – على نحو ما هى – – يمكن أن تدرك موضوعيا ، بمعنى أن خصائصه الفريدة تستطيع ، جزئيا ، أن تشرح نظرته إلى الحياة ولكنها لا تبررها . وهذه النظرة إلى الحياة إنما هى نظرة تتسم بالجلال وتكشف عن بطولة . لقد كانت إنجيلا لعصره وعصرنا . لقد كتب :

La vraie civilisation n'est pas dans le
gaz, ni dans la vapeur, ni dans les tables. tournantes.
Elle est dans la diminution des traces du peché originel.

وليس من الواضح تماما ، ما تتضمنه كلمة diminution على وجه الدقة ، هنا ، ولكن اتجاه تفكيره واضح ، ورسالته ما زالت لا تلقى قبولا إلا من قلة . وبعد ذلك بأكثر من نصف قرن خلف ت.إ. هيوم وراءه فقرة كان بودلير بحيث يوافقه عليها :

«وعلى ضوء هذه القيم المطلقة يُحكم على الإنسان بأنه أساسا محدود وغير كامل .

لقد وُهب الخطيئة الأصلية . وعلى حين أنه يستطيع فى بعض الأحيان أن ينجز أعمالا تضرب بسهم فى الكمال ، فإنه هو نفسه لا يمكنه قط أن يكون كاملا . ويستتبع هذا نتائج ثانوية معينة بالنسبة للفعل الإنسانى العادى فى المجتمع . فالإنسان ردئ أساسا ، وهو لا يستطيع أن ينجز أى شئ ذا قيمة إلا بالنظام - الخلقى والسياسى ، وعلى هذا فإن الترتيب ليس مجرد شئ سلبى وانما هو خلاق ومحرر . والمؤسسات ضرورية» .

"أرنولد وپاتر"

(١٩٣٠)

على الرغم من أن باتر يمكن أن ينسب إلى السبعينيات مثلما يمكن نسبته إلى الثمانينيات ، لأن كتابه «دراسات فى تاريخ عصر النهضة» ظهر فى ١٨٧٣ ، فقد اخترت أن أناقشه فى هذا الكتاب(١) لأن عام ١٨٨٥ - منتصف العقد - هو العام الذى نشرت فيه روايته «ماريوس الأبيقورى» ومن المحقق أن أول هذين الكتابين يمكن أن يعد الأقوى «تأثيرا» ، ولكن الآخر يمثل معلما آخر من إنتاج باتر ، متصلا بالمعلم الأول . وبديهى أنه قد ظل يكتب حتى التسعينيات ، ولكنى أشك فيما إذا كان أى إنسان خليقا بأن يعد كتبه ومقالاته التالية ذات أهمية تضارع - فى التاريخ الاجتماعى أو التاريخ الأدبى - أهمية الكتابين اللذين ذكرتهما .

إن الهدف من هذه المقالة هو الإيماء إلى اتجاه ينبع من أرنولد ، من طريق باتر ، ويؤدى إلى التسعينيات ، وشخصية نيومان تقف متوحدة ، بطبيعة الحال ، فى مؤخرة الصورة .

من الضرورى بادئ ذى بدء أن نقيم آراء أرنولد الجمالية والدينية : وفى كل من هذين الميدانين نجد - إذا جاز لنا استعارة عبارة منه لتصويبها ضده - أن ثمة عنصرا من الأدب ، وعنصرا من الدوجما . والأمر كما أحسن التعبير عنه ج.م. روبرتسون فى كتابه المسمى «إعادة تقييم لأصحاب النزعة الإنسانية المحدثين» هو أنه لم تكن لأرنولد موهبة كبيرة فى الاتساق أو التعريف ولم يكن يمتلك القدرة على الاستدلال المترابط لأى سياق طويل : فإن سبحاته إما أن تكون سبحات قصيرة أو طيرانا دائريا . وعلى ذلك فإنه ليس فى أعماله النثرية ما يثبت للتحليل الدقيق ، وقد يكون لنا أن نشعر بأن المحتوى الإيجابى لبعض كلماته بالغ الضآلة . إنه يخبرنا بأن الثقافة والسلوك هما أول شئ ، أما ما هى الثقافة والسلوك ، فذاك ما أشعر بأنى أزداد به جهلا كلما قرأته من جديد . ومع ذلك فإن أرنولد ما زال يجتذبنا ، على الأقل بكتابى «الثقافة والفوضى» «وإكليل الصداقة» . وإنى لواثق من أنه كان ناثرا أحظى بتعاطف جيلى من كارلايل أو رسكن . ومع ذلك فإنه يحتفظ بمكانه ، ويحدث تأثيراته على نفس المستوى بالضبط : بقوة بلاغته ، وتصويره وجهة نظر خاصة ، وإن لم يمكن تعريفها كلية . بيد أن إحياء

الاهتمام بأرنولد في عصرنا – وأعتقد أنه لا يقرأ ويعجب به أكثر من كارلايل ورسكن فحسب ، وإنما أكثر من باتر أيضا – أمر بالغ الاختلاف عن التأثير الذى مارسه فى عصره . إننا نذهب إليه على سبيل التجديد ، ومن أجل صحبة وجهة للنظر قريبة من وجهة نظرنا ، ولكن ليس كحواريين . وعلى ذلك فإن الكتابين اللذين ذكرتهما هما أصلح كتبه للقراءة وحتى كتاب «مقالات فى النقد» لايمكن قراءته كثيرا ، أما «الأدب والدوجما» و«الله والكتاب المقدس» و«مقالات أخيرة عن الكنيسة والدين» ، فقد أدت دورها ولا تكاد تقرأ كاملة. إنه يحاول فى هذه الكتب شيئا لابد أن يكون لا شخصيا على نحو صارم : وفيها تكون القدرة على الاستدلال أمراً مهما ، ولكنها تخذله . أضف إلى ذلك أن لدينا الآن من المحدثين من يحلون ذات المشكلة التى وضعها أرنولد هناك لنفسه ، وهم أو بعضهم أبرع من أرنولد وأكثر تفننا فى هذا النوع من التبرير العقلى . وعلى ذلك – وهذه أول نقطة أود أن أبرزها – فإن مفهومه للثقافة قد عاش خيرا من مفهومه للسلوك ، لأنه أقدر على أن يعيش رغم غموض التعريف . بيد أن كلا الثقافة والسلوك قد كان مهما لعصره .

إن للثقافة ثلاثة أوجه ، حسب الطريقة التى ننظر بها إليها فى كتاب «الثقافة والفوضى» أو فى كتاب «مقالات فى النقد» أو بالمعنى المجرد . وإنما فى أول هذين الكتابين ، تتجلى الثقافة فى خير أحوالها . والسبب واضح . فالثقافة تنهض هناك إزاء خلفية مضادة فيها بنود محددة من الجهل والابتذال والتحيز . والكتاب ، من حيث هو هجو لألوان فجاجة الطابع الصناعى لعصره ، مثالى فى بابه . وإذا قارناه بكارلايل ، لاح أشبه بالتفكير الواضح ، ومن المؤكد أنه أوضح منه تعبيرا . وإن رسكن – حين يقارن بأرنولد – كثيرا ما يلوح طويلا لدرجة الإملال ، ونكدا . لقد علم أرنولد النثر الإنجليزى الرامى إلى العرض والنقد تحكما وتهذيبا كان بحاجة إليهما وقلما نتساءل ، فى هذا الكتاب ، عن معنى الثقافة ، لسبب طيب هو أنه لا حاجة بنا إلى ذلك . وحتى عندما نقرأ أن الثقافة «دراسة للكمال» لا نرفع ، عند تلك النقطة ، حاجبا لكى نعجب بالقدر الذى يبدو أن الثقافة قد انتحلته من الدين . ذلك أننا قد سمعنا ، قبل ذلك بفترة قصيرة ، شيئا عن «إرادة الله» أو عن شركة مساهمة تدعى «العقل وإرادة الله» وبعد ذلك سرعان ما يقدم إلينا مستر برايت ومستر فردريك هاريسون باعتبارهما نقيضين للثقافة . وإذ تظهر الثقافة بهذه الطريقة ، بين إرادة الله ومستر برايت ، تكون واضحة المعالم هنا بما يمكن من تبينها .

إن كتاب «الثقافة والفوضى» يقف على نفس الجانب الذى يقف فيه كتابا «الماضى

والحاضر» و«حتى هذا الأخير» . وفكره في الواقع ليس بأوضح منهما – وهذا سبب من الأسباب التى جعلت أرنولد وكارلايل ورسكن أقوياء التأثير إلى هذا الحد ، فإن انضباط التفكير واكتماله لا يؤديان دائما إلى إحداث تأثير . (من الحق أن أرنولد قد قدم شيئا آخر : فقد ولد ضربا من الإيهام بالدقة والوضوح ، بمعنى أنه ظل يجهر بأن هاتين الصفتين بمثابة مثل أعلى على الأسلوب أن يطمح إليه)

من المحقق أن أنبياء الفترة السابقة مباشرة لتلك المفروض أنى أكتب عنها قد امتازوا في الاستنكار (كل بطريقته) أكثر منهم بالبناء ، وكل منهم ، على طريقته الخاصة ، يمكن اتهامه بالمشاكسة . وإن فكرة ، كفكرة الثقافة ، لمعرضة إلى أن تفضى إلى نتائج . ما كان صاحبها ليستطيع أن يتنبأ بها ، ومن المحتمل أنه ما كان ليميل إليها . ففى المقالات تبدأ الثقافة فى أن تلوح متعاظمة قليلا – ولا أقول «تبدأ» بمعنى زمنى – ومصابة بفقر فى الدم قليلا . وأينما ظهر سير تشارلز أورلى ومستر روب ، كان ثمة حياة أكبر مما فى نقد (أرنولد) الأشد اتساما بالطابع الأدبى . وأعتقد أن أرنولد ، فى نهاية المطاف ، يكون فى خير أحواله فى التهكم وفى اعتذاريات الأدب ، فى دفاعه وجهره باتجاه تدعو الحاجة إليه .

وعندنا ، كما قلت ، فإن أرنولد صديق أكثر مما هو قائد . لقد كان نصيرا لـ«الأفكار» ، وإن لم نعد نحمل أغلب أفكاره على محمل الجد . إن مفهومه للثقافة يجعلها عاجزة عن مد يد العون أو عن إلحاق الضرر . ولكنه ، على الأقل ، سابق إلى ما يدعى الآن المذهب الإنسانى ، الذى لابد من أن أقول شيئا عنه هنا ، على الأقل لكى أقابل وأقارن بينه وبين جمالية باتر . أما إلى أى حد قد كان أرنولد مسئولا عن مولد المذهب الإنسانى ، فأمر يصعب أن يقطع المرء فيه برأى . وبوسعنا ، على الأقل ، أن نقول إنه يخرج من عقيدته بطريقة طبيعية جدا ، وأن تشارلز إليوت نورتون مسئول إلى حد كبير عن صورته الأمريكية ، وأن أرنولد ، بالتالى ، سلف آخر محتمل . بيد أن المشابهات أظهر من أن تتجاهل ، والفرق بينهما هو أنه قد كان بوسع أرنولد أن يتبنى شيئا بالغ الاختلاف فى ظاهره – هو وجهة نظر ولتر باتر إلى الحياة . ووجه الشبه هو أن الأدب أو الثقافة قد جنحا – مع أرنولد – إلى أن يغتصبا مكان الدين . ومن إحدى وجهات النظر ، فإن نظرية أرنولد فى الفن ، ونظريته فى الدين متناغمتان تماما ، والمذهب الإنسانى لايعدو أن يكون البناء الأكثر اتساقا . إن كتابات أرنولد النثرية تقع فى قسمين : كتاباته عن الثقافة وكتاباته عن الدين . وكتبه عن المسيحية يلوح أنها لاتعدو أن تقول – المرة تلو المرة – مالا يزيد عن أن العقيدة المسيحية ، بطبيعة الحال ،

متعذرة على رجل الثقافة . وهى سلبية على نحو ممل . ولكنها سلبية على نحو فريد : فهدفها هو أن تؤكد أن انفعالات المسيحية يمكن وينبغى الحفاظ عليها دون الاعتقاد . ومن هذه القضية يمكن لنمطين مختلفين من البشر أن يستخلصا نمطين مختلفين من النتائج : ١ - أن الدين أخلاق ٢ - أن الدين فن . وتأثير حملة أرنولد الدينية إنما ينزع إلى فصل الدين عن الفكر.

وفى أرنولد ذاته كان ثمة عنصر قوى من الأخلاق التطهرية ، كما فى أغلب معاصريه ، مهما يكن من تباينهم . وإن قوة شعوره الخلقى - وربما كان لنا أن نضيف : عماه أيضا - قد حالت بينه وبين أن يرى مدى الغرابة التى تبدو عليها شذرات البناء الذى قوضه بهذا الطيش . يقول : «إن قوة المسيحية إنما كانت كامنة فى الوجدان الهائل الذى استثارته» ، دون أن يدرك البتة أن هذه نصيحة بأن يحصل المرء من المسيحية على كل النشوة الوجدانية التى يقدر عليها دون أن يأبه للإيمان بها ، ودون أن يقرأ المستقبل لكى يتكهن بكتاب «ماريوس الأبيقورى» وأخيرا بكتاب «من الأعماق» De Profundis . أضف إلى ذلك أنه فى كتبه التى تعالج المسيحية يلوح مصمما على أن يمثل - فى ذاته - لألوان ضيق الأفق التى يلومها فى الآخرين . يقول فى تصدير كتابه «الله والكتاب المقدس» بلهجة احترام كما لو كان يورد مسيورنان ذاته : «إن مسيودى لافيلى مندهش ، كما قد يكون لأى كاثوليكى حصيف أن يندهش ، من تلك الدرجة الأعلى من الحرية والنظام والاستقرار والجدية الدينية للأمم البروتستانتية، إذا قورنت بالأمم الكاثوليكية» ويمضى قائلا فى رضاء : «إن دينهم قد جعل منهم ما هم عليه» ولست معنيا هنا بالاختلافات الحقيقية بين الكاثوليكى والبروتستانتى ، وإنما فقط بالنغمة التى يصطنعها أرنولد فى هذا التصدير وطوال الكتاب ، والتى ليست - بحال من الأحوال - أكثر ليبرالية من نغمة سير تشارلز أدرلى أو مستر روبك أو «الانجليزى العظيم عريض المنكبين عند مستر تنسون» . ويهزأ (فيما يبدو) بهربرت سبنسر لأنه أحل مالا سبيل لمعرفته محل الله ، غير مدرك تماماً أن ما يدعوه بالأبدى غير أنفسنا ينتهى بالضبط إلى نفس النتيجة التى ينتهى إليها مالا سبيل لمعرفته . وعندما نقرأ أحاديث أرنولد عن الدين نعود لتمحيص تصوره للثقافة ببعض الشك .

ذلك أن تصور أرنولد للثقافة - وهو ، للوهلة الأولى ، بالغ الاستنارة والتواضع والعقل - يسير على نحو بالغ اللياقة فى صحبة إرادة الله إلى الحد الذى قد نغفل معه عن حقيقة مؤداها أنه يجنح إلى تنمية قواعده وحدوده الصارمة الخاصة : «من المحقق أن الثقافة لن تجعلنا قط نفكر أن من الأساسى للدين أن تكون فى نظام

كنيستنا «سلطة شعبية من كبار السن» ، كما يدعوها هوكر ، أو أن تكون لنا سلطة أسقفية» .

من المحقق أن «الثقافة» فى ذاتها لاتستطيع قط أن تجعلنا نظن هذا بأكثر مما تستطيع أن تجعلنا نظن أن نظرية الكم أساسية لعلم الطبيعة : ولكن الأناس المهتمين بمثل هذه المسألة ، أساسا ، مهما يكن من ثقافتهم ، يعتنقون أحد الرأيين أو الآخر بقوة ، وأرنولد إنما يؤكد – فى الواقع – أن كل الاختلافات اللاهوتية والكهنوتية عديمة القيمة بالنسبة للثقافة. ولكن هذا أقرب إلى أن يكون عقيدة قطعية إيجابية تعتنقها الثقافة . وعندما نتناول «الثقافة والفوضى» فى يد ، «والأدب والعقيدة القطعية (الدوجما)» فى يد أخرى ، يخيم على عقولنا تدريجيا ظلام شك فى أن اعتراض أرنولد على المنشقين راجع – جزئيا – إلى أنهم يتمسكون بقوة بما يؤمنون به ، وجزئيا إلى أنهم ليسوا حاملى ماجستير فى الآداب من جامعة أكسفورد . وقد كان يخلق بأرنولد ، كحامل ماجستير فى الآداب ، أن يدقق قليلا فى استخدامه للكلمات . ولكنه فى تصديره للطبعة الثانية من **الأدب والعقيدة القطعية** يقول :

«تعلن الجارديان (الحارس) أن «معجزة التجسد» هى «الحقيقة الأساسية» بالنسبة للمسيحيين . وما أغرب أن تقع على عاتقى مهمة تبصير الجارديان (الحارس) بأن الشئ الأساس بالنسبة للمسيحيين ليس التجسد وإنما محاكاة المسيح ! »

وعلى حين نتساءل عما إذا كانت «محاكاة» أرنولد حتى قطعة جيدة من التقليد ، نلاحظ أنه يستخدم كلمتى الحقيقة والشئ على أن كلا منهما يمكن أن تحل محل الأخرى ، وقد كانت أدنى معرفة بالميدان الذى انطلق فيه باحثا خليقة بأن تخبره بأن «الحقيقة الأساسية» فى علم اللاهوت ، و«الشئ الأساس» فى رطانته الخاصة الفضفاضة ، أمران لامحل للمقارنة بينهما .

والأثر الكلى لفلسفة أرنولد هو أن يضع الثقافة مكان الدين ، ويترك الدين نهبا لفوضى المشاعر . فالثقافة اصطلاح لا يستطيع كل إنسان أن يفسره على النحو الذى يهواه فحسب ، وانما لا بد له – بالتأكيد – من أن يفسره على نحو ما يستطيع . وهكذا نجد أن إنجيل باتريلى بشكل طبيعى نبوءة أرنولد .

وحتى قبل أن تبدأ السبعينيات يلوح أن باتر كان قد كتب ، وإن لم يكن قد نشر ، هذه الكلمات :

«إن النظرية أو الفكرة أو النسق التي تتطلب منا التضحية بأي جزء من هذه الخبرة ، في سبيل اهتمام ما ، لا نستطيع ولوجه ، أو أخلاقية مجردة ما ، لم نطابق بينها وبين أنفسنا ، أو مالا يعدو أن يكون من قبيل المواضعات ، لاحق حقيقي لها علينا»(١)

وعلى الرغم من أن باتر كان أكثر صراحة في رفضه أي مقياس غير الإنسان لكل الأشياء فإنه في الواقع لايقول ما هو أكثر تخريبا من كلمات أرنولد التالية :

«إن الثقافة - إذ تسعى في تنزه عن الغرض ورميها إلى الكمال إلى رؤية الأمور كما هي عليه في الواقع - تريناكم أن الجانب الديني في الإنسان كريم ومقدس ، رغم أنه لايستوعب كل الإنسان . ولكن على حين تعترف الثقافة بجلال الجانب الديني في الإنسان ، تجعلنا نتجنب تصورا غير كاف لمجموع الإنسان»

وعلى هذا فالدين لا يعدو أن يكون «جانبا في (كذا Sic) الإنسان» ، جانبا لابد له - إذا كان لنا أن نقول ذلك - من أن يلزم مكانه . بيد أننا عندما نتوجه إلى أرنولد متسائلين عن ماهية «مجموع الإنسان» ، حتى نرمي نحن أيضا إلى مثل هذا الاكتمال الجذّاب ، لا يخبرنا بشئ أكثر مما يخبرنا عن «سر» يسوع الذي لديه عنه الكثير .

إن انحطاط الفلسفة والدين ، الذي بدأه أرنولد ببراعة ، يواصله باتر بكفاءة . يقول في خاتمة ١٨٧٣ لكتاب «عصر النهضة» : «إن الخدمة التي تؤديها الفلسفة والدين وكذلك الثقافة للروح الإنسانية هي أن توقظها على ملاحظة حادة ومتطلعة» ويقول : «لن يكون لدينا - بالكاد - وقت لإنشاء نظريات عن الأشياء التي نراها ونلمسها» . ومع ذلك فإن علينا أن «نختبر الآراء الجديدة بحب استطلاع» ، وهكذا ينبغي أن تكون الآراء التي نختبرها - إذا كانت لها أي صلة بالنظريات ، وإلا أن تكون قائمة كلية على النزوة وعدم المنطق - هي فقط تلك التي يقدمها ، لكي نستمتع بها ، نوع أدنى من الكادحين العاجزين عن الاستمتاع بحياتنا الحرة ، لأن كل وقتهم ينقضي («ونحن ليس لدينا بالكاد وقت») في إنشاء نظريات . ومرة أخرى ليس هذا سوى نمو لأبيقورية أرنولد الذهنية .

ولو لم تكن لباتر ملكة واحدة حرم منها أرنولد ، لما كان لتعديله نظرة أرنولد إلى الحياة كبير تشويق . لقد كان ذا ذوق في فن التصوير ، والفنون التشكيلية ، وبخاصة

(١) في إيرادي من كتاب «عصر النهضة» ، أستخدم الطبعة الأولى طوال مقالتي .

فن التصوير الإيطالى ، وهو موضوع عَرّف رسكن الأمة به . وكان ذا خيال بصرى ، وقد اتصل أيضا بجيل من الكتاب الفرنسيين غير الذى كان أرنولد يعرفه ، وكانت بيوريتانية أرنولد المتحمسة مخففة فيه إلى حد كبير ، ولكن حماسه للثقافة كان يعادل حماس أرنولد قوة . وعلى ذلك فإن استيلاءه الفريد على الدين وضمه إلى الثقافة جاء من ناحية أخرى : ناحية الوجدان ، والإحساس يقينا . ولكنه فى قيامه بهذا الاستيلاء لم يكن يفعل إلا ما رخص أرنولد به .

إن «ماريوس الأبيقورى» تمثل ، بالتأكيد ، أحد أوجه العلاقات المتذبذبة بين الدين والثقافة فى انجلترا منذ الإصلاح ، ولهذا السبب كان عام ١٨٨٥ عاما مهمّا . فنيومان ، بتركه الكنيسة الأنجليكانية ، قد ولى ظهره لأوكسفورد ، ورسكن ، الذى كان ذا حساسية صادقة لبعض طرز الفن والمعمار ، قد نجح فى إرضاء طبيعته بترجمته كل شئ ، مباشرة ، إلى مصطلحات الأخلاق . فأبخرة كارلايل الدينية المبهمة ، وغضب رسكن الاجتماعي الأشد حدة والأكثر ثقافة ، تستسلم أمام عذوبة أرنولد المغرية . أما باتر فتنوع جديد .

ونحن معرضون للخلط إذا نحن دعونا هذا التنوع الجديد «الجمالى» . فقد كان باتر ، كسائر الكتاب الذين ذكرتهم لتوى (باستثناء نيومان) ، أخلاقيا . وإذا كان الجمالى ، كما يقول «معجم أكسفورد» ، «شخصا يجهر بتذوقه للجميل» ، فإنه يكون ثمة تنويعان على الأقل : أولئك الذين يكون جهرهم جهير الصوت ، وأولئك الذين يكون تذوقهم بالغ الاحترافية . ونحن حين نرغب فى أن نفهم فن التصوير لا نتجه إلى أوسكار وايلد طالبين العون . فإن لدينا متخصصين كمستر برنسون أو مستر روجر فراى . وحتى في ذلك الجزء من عمله الذى لا يمكن إلا أن يدعى نقدا أدبيا يكون باتر دائما أخلاقيا فى المحل الأول ، ففى مقالته عن ورد زورث يقول :

«إن تناول الحياة بروح الفن معناه أن نجعل من الحياة شيئا تتطابق فيه الوسائل والغايات . وتشجيع مثل هذا التناول هو الدلالة الأخلاقية الحقة للفن والشعر» .

لقد كانت هذه هى فكرته : أن يجد «الدلالة الأخلاقية الحقة للفن والشعر» ومن المحقق أنه مما لايتعارض مع تصنيف كاتب من الكتاب ، كأخلاقى ، أن يكون حديثه عن الأخلاق باعثا على الشك أو ملتويا . فإن لدينا اليوم شاهدا على هذا فى شخص المسيو أندريه چيد . وكما يحدث دائما فى لوحاته التخيلية ، كثيرا ما نجد أن باتر فى

اختياره كتابا آخرين موضوعا لدراساته النقدية ، يميل إلى أن يؤكد كل ما هو مرضى أو مرتبط بالعلة الجسدية . ودراسته الجديرة بالإعجاب لكولردج محملة بهذا الانجذاب:

(يقول عن كولردج) «أكثر من تشايلد هارولد ، وأكثر من فرتر ، وأكثر من رينيه نفسه ، نجد أن كولردج ، بما أداه وما كانه وما أخفق فى أن يؤديه ، يمثل ذلك السخط والتعب والحنين الذى لا ينضب له معين ، وذلك الأسى اللانهائى ، والذى تتردد أصداء أوتاره فى كل أدبنا الحديث»

وعلى هذا النحو نجده ، مرة أخرى ، فى مقالته عن پسكال ، يؤكد جانب المرض وتأثيره فى فكره . ولكننا نشعر ، على نحو ما ، بأن ما هو مهم فى پسكال قد فات باتر . فليست المسألة هى أنه يعالج الفلاسفة «بروح الفن» على وجه الدقة ، لأننا عندما نقرأ ما يقوله عن ليوناردو أو جيورجيونى ، نشعر بأن لديه نفس هذا النوع من الانشغال الذى يعترض الطريق بينه وبين الموضوع ، كما هو فى حقيقة الأمر . فهو ، بطريقته الخاصة ، يعظ عن ليوناردو أو جيورجيونى ، عن الفن اليونانى أو عن الشعر الحديث . وقولته الشهيرة : «أما عن هذه الحكمة ، فالعاطفة الشعرية ، والرغبة فى الجمال ، وحب الفن للفن تضرب فيها بأوفر سهم ، ذلك أن الفن يأتيك جاهرا صراحة بأنه لا يعطيك شيئا سوى أعلى نوعية للحظاتك إذ تمر ، ولأجل هذه اللحظات ، ببساطة» هى - فى حد ذاتها - نظرية فى علم الأخلاق ، فهى ليست معنية بالفن وإنما بالحياة . وبديهى أن النصف الثانى من الجملة غير صادق ، على نحو واضح ، أو هو - إذ يصدق على كل شئ إلى جانب الفن - بلا معنى ، ولكنه تقرير جاد فى الأخلاق . وقد كانت المعارضة التى استقبلت بها هذه النسخة الأولى من خاتمة كتاب : «عصر النهضة» اعترافا عادلا ، ضمنا ، بهذه الحقيقة . إن (عقيدة) «الفن للفن» هى من نسل ثقافة أرنولد ، ولا نستطيع أن نغامر بالقول إنها تحريف لعقيدة أرنولد إذا تذكرنا كم أن هذه الأخيرة بالغة الغموض والإبهام .

عندما يكون الدين فى حالة ازدهار ، وعندما يكون عقل المجتمع ، بأكمله ، صحيحا على نحو معتدل ، ومرتبا ، يكون ثمة اتصال سهل وطبيعى بين الدين والفن . ففقط عندما يغدو الدين متراجعا ومحصورا ، جزئيا ، وعندما يستطيع رجل كأرنولد أن يذكرنا ، بصرامة ، أن الثقافة أوسع نطاقا من الدين نحصل على فن دينى ومع الوقت على «دين جمالى» . ولا ريب فى أن باتر كان ، منذ طفولته ، ذا ميل دينى ، وطبيعى أن

يكون ذلك لكل ما هو طقسي واحتفالي . من المؤكد أن هذا جزء حقيقي ومهم من الدين وعلى ذلك لايمكن اتهام باتر بعدم الاخلاص و«الجمالية» . فموقفه ينبغي أن يُنظر إليه من حيث علاقته بقواه الذهنية ، ولحظته الزمنية ، سواء بسواء . لقد كان ثمة رجال مثله ، ولكن دون أن يملكوا موهبته فى الأسلوب ، وكان أمثال هؤلاء الرجال من بين أصدقائه . وفى صفحات توماس رايت يلوح باتر ، أكثر من غالبية أصدقائه الأتقياء ، مضحكا قليلا . لا ريب فى أن إيمانه بمبادئ الكنيسة العليا مختلف تماما عن إيمان نيومان وبسى ، وكتاب الرسائل ، الذين كانوا ، فى غمرة حماسهم للأسس القطعية ، غير مبالين على نحو فريد بالتعبيرات المحسوسة عن السنة . وكذلك كان إيمانه مختلفا عن إيمان القس الذى فى أبرشية حى شعبى . لقد كان «مسيحيا بطبيعته» – ولكن فى نطاق حدود بالغة الضيق ، وكانت باقى جوانبه هى نفس محاضر أوكسفورد المثقف ، وحوارى أرنولد ، الدين فى نظره مسألة شعور ، وميتافيزيقا ، لا أكثر . ولما كان عاجزا عن الاستدلال المستمر لم يستطع أن يأخذ الفلسفة أو اللاهوت مأخذ الجد، كما أنه – لكونه أخلاقيا فى المحل الأول – كان عاجزا عن أن يرى أى عمل فنى ، ببساطة ، على ما هو عليه .

إن «ماريوس الأبيقورى» تمثل تلك النقطة من التاريخ الإنجليزى التى تزامن فيها دحض المثقفين والقيادة الفكرية للدين المنزل مع تجدد الاهتمام بالفنون البصرية . وهذا الكتاب هو أكثر محاولات باتر لكتابة عمل أدبى إعناتا . ذلك أن «أفلاطون والأفلاطونية» يمكن تقريبا أن ينحل إلى سلسلة من المقالات . ورواية «ماريوس» فى حد ذاتها غير متسقة ، ومنهجها هو القيام بعدد من الانتفاضات الجديدة ومضمونها خليط من علم الدارس الكلاسيكى وانطباعات الزائر الحساس عن إيطاليا فى الإجازة ومغازلة متطاولة للطقوس . وحتى أ. بنسون الذى يستخلص من الكتاب أقصى ما يمكن استخلاصه ، يلاحظ فى قطعة من النقد الممتاز :

«ولكن نقطة الضعف فى القضية هى أنه بدلا من توكيد قدرة التعاطف ، أو تصور المحبة المسيحية ، التى تميز المسيحية عن جميع الأنساق الدينية الأخرى ، فإن ماريوس – بعد كل شئ – إنما يهتدى أو يقترب من عتبة الإيمان وذلك بتأثير جاذبيته الحسية ، واحتفالاته الطقسية ، أى العنصر الذى تشترك فيه المسيحية مع جميع الأديان ، والذى هو – أساسا – بشرى من حيث الطابع . والأكثر من ذلك أنه حتى السلام الذى يتبينه ماريوس فى المسيحية هو السلام الفلسفى القديم مرة أخرى».

فهذا نقد رجيح . ولكن - وهذه نقطة لم تكن من شأن دكتور بنسون هناك - من المؤكد أنها ميزة فى باتر ، وميزة تستحق أن يعترف له بها : أن يكون قد أوضح المسائل . وديانة ماثيو أرنولد أكثر تشوشا ، لأنه يخفى - وراء دخان تحيز معنوى قوى ولا عقلانى - ذات ، أو مالا يفضل ، الرواقية والقورينائية ، للدارس الكلاسيكى الهاوى . إن أرنولد يهلن ويعبرن على التوالى ، وإنه مما يُذكر لباتر أنه قد هلن فقط.

وقد كان باتر ، كما يقر الدكتور بنسون صراحة ، لايكاد يعرف شيئا عن لب العقيدة المسيحية . وقد يذهب المرء أيضا إلى أن عقله لم يكن قويا بالدرجة التى تمكنه من أن يمسك - أعنى : أن يمسك بصلابة كثير من الدارسين الكلاسيكيين، ممن لن تشتهر أسماؤهم قط شهرة باتر - بلباب الأفلاطونية أوالأرسطاطاليسية أو الأفلاطونية الجديدة . وعلى ذلك فإنه ، أو ماريوس ، يتحرك غير عابئ بالنشاط الذهنى الذى كان يدمج ، آنذاك ، الميتافيزيقا اليونانية فى الموروث المسيحى ، كما كان غير عابئ بوقائع الحياة الرومانية ، التى نرى لمحة منها عند پترونيوس ، أو حتى فى كتاب ككتاب ديل عن حكم ماركوس أوريليوس . إن ماريوس لا يعدو أن ينساق نحو الكنيسة المسيحية ، إذا أمكن القول بأنه يتحرك أساسا ، ولا يلوح أن لديه ، أو لدى مؤلفه ، أى فكرة عن الهوة التى ينبغى عبورها بين تأملات أوريليوس والإنجيل. ويظل ماريوس ، حتى النهاية ، مجرد روح نصف مستيقظة . وحتى عند موته ، فى قلب الاحتفالات التى ينعم بها ، يتأمل مؤلفه قائلا : «كثيرا ما تخيل قديما أن عدم وفاة المرء ، فى يوم مظلم أو ممطر ، قد يكون فى حد ذاته لطفا أو جميلا ملطفا قليلا» مذكرا أذهاننا بـ«ترعرع البنفسج من المقبرة» فى خاتمة «عصر النهضة» وموت فلاڤيان .

تحدثت عن الكتاب على أنه يملك بعض الأهمية . ولكنى لا أعنى أن أهميته ترجع إلى أى تأثير يكون قد أحدثه . فلست أعتقد أن باتر فى هذا الكتاب قد أثر فى عقل واحد ، من الدرجة الأولى ، فى جيل تال . إن نظرته إلى الفن ، كما عبر عنها فى كتاب «عصر النهضة» ، قد طبعت بطابعها عددا من الكتاب فى التسعينيات وولدت بعض الخلط بين الحياة والفن ليس بريئا تماما من المسئولية عن بعض الحيوات الفوضوية . إن نظرية «الفن للفن» (إذا كان يمكن دعوتها نظرية) ما زالت سليمة على قدر ما يمكن حملها على أنها حث للفنان على ألا يخرج عن حدود وظيفته : ولكنها لم تكن قط ولا يمكن أن تكون قط سليمة بالنسبة للمتفرج أو القارئ أو السامع . أما إلى أى مدى

أعان كتاب «ماريوس الأبيقورى» على بعض «اهتداءات» فى العقد التالى ، فذاك مالا أدريه : غاية الأمر أنى أشعر بأنى على يقين من أنه لم تكن له أى صلة بالتيار المباشر للنمو الدينى . وعلى قدر ما يتصل الأمر بذلك التيار - أو بتيار مهم - فإن كتاب «ماريوس» أقرب كثيرا إلى أن يكون مجرد نتيجة لاتصال باتر - وهو اتصال ليس أشد صميمية من اتصال ماريوس نفسه - بشئ كان يحدث ، وكان خليقا بأن يظل يحدث ، بدونه .

إن الأهمية الحقيقية للكتاب إنما تتمثل - فيما أظن - في كونه وثيقة لإحدى اللحظات فى تاريخ الفكر والحساسية فى القرن التاسع عشر . إن تحلل الفكر فى ذلك العصر وانعزال الفن والفلسفة والدين وعلم الأخلاق والأدب قد قطعتهما عدة محاولات سرابية لتحقيق مركبات ناقصة . غدا الدين أخلاقيا ، والدين فنا ، والدين علما أو فلسفة . وبذلت عدة محاولات خاطئة لتحقيق مزاوجات بين فروع من الفكر متنوعة ، ولكن هذه المزاوجات كانت معوقة ، من كل ناحية ، تعويق الانفصالات . إن الممارسة الصائبة لعقيدة «الفن للفن» إنما هى تفانى فلوبير أو هنرى چيمز ، وباتر لاينتمى إلى هذا النوع من الرجال وإنما الأحرى أنه ينتمى إلى كارلايل ورسكن وأرنولد ، وإن يكن أدنى منهم مرتبة قليلا . ورواية «ماريوس» ذات دلالة أساسا من حيث هى تذكرة بأن ديانة كارلايل أو ديانة رسكن أو ديانة أرنولد أو ديانة تنسون أو ديانة براوننج لاتكفى . إنها تمثل ، وباتر يمثل أكثر من كولردچ الذى كتب عنه هذه الكلمات : «ذلك السخط ، والتعب ، والحنين الذى لا ينضب له معين ... والذى تتردد أصداء أوتاره فى كل أدبنا الحديث» .

من "فرانسيس هربرت برادلى"

(١٩٢٧)

إنه لمن الأمور غير المعهودة أن كتابا فى مثل شهرة كتاب برادلى «دراسات أخلاقية»(١) وقوة تأثيره ، يظل نافدا من الأسواق مثل هذاالوقت الطويل . وقد ظهرت طبعة وحيدة منه فى ١٨٧٦ : ولم يهتز قط رفض برادلى إعادة طبعه . لقد كتب عام ١٨٩٣ ، فى حاشية من كتابه «المظهر والواقع» ، هذه الكلمات المميزة له : «أشعر بأن ظهور كتب أخرى ، واضمحلال الخرافات التى كان كتابى ، إلى حد كبير ، مصوبا إليها ، قد تركا لى الحرية فى أن أفعل ما يرضينى فى هذه المسألة» . وإن تواريخ كتبه الثلاثة : «دراسات أخلاقية» (١٨٧٦) ، و«أصول المنطق» (١٨٨٣) ، و«المظهر والواقع» (١٨٩٣) لاتدع مجالا للشك فى أنه كان يجد متعة فريدة فى التفكير ، وليس فى عادة تأليف الكتب الأكثر شيوعا . وقد ظل برادلى يتخذ دائما – بما سيظل فى نظر من لم يكونوا يعرفونه مزيجا غريبا من الاتضاع والتهكم – موقفا يتسم بالتهيب البالغ إزاء عمله . فكتابه «دراسات أخلاقية» كما قال لنا (أو كما قال لآبائنا) لم يكن يهدف إلى «إقامة مذهب فى الفلسفة الخلقية» . وأول كلمات فى تصديره لكتابه «أصول المنطق» هى : «لا يدعى هذا العمل أنه يقدم أى معالجة منهجية للمنطق» : وهو يبدأ تصديره لكتابه «المظهر والواقع» بهذه الكلمات : «وصفت العمل التالى بأنه مقالة فى الميتافيزيقا غير أنه ، لا شكلا ولا مدى ، يحقق فكرة مذهب» . إن العبارة ، فى كل كتاب ، تكاد ألا تختلف ، والكثير من القراء – إذ يستبقون فى أذهانهم تورية برادلى الجدلية ، وحماسه الواضح لاستخدامها ، وعادته فى إحراج خصمه بالإقرار فجأة على نفسه بالجهل وبالعجز عن الفهم أو عن التفكير المستغلق – قد انتهوا إلى أن هذا مجرد وضع مسرحى ، بل ووضع تنقصه الحيطة بعض الشئ . غير أن الدراسة الأعمق لعقل برادلى تقنعنا بأن تواضعه حقيقى ، وأن توريته الساخرة إنما هى سلاح رجل متواضع وعلى درجة عالية من الحساسية . ومن المحقق أنه لو كان هذا وضعا مسرحيا لما عاش كل

(١) «دراسات أخلاقية» تأليف ف . هـ . برادلى ، وسام الاستحقاق ، دكتوراه فى القانون ، الطبعة الثانية (أكسفورد : مطبعة كلارندون ، لندن : ميلفورد) .

هذه الفترة التى عاشها . علينا أن ندرس ، إذن ، طبيعة تأثير برادلى والسبب فى أن كتاباته وشخصيته تفتن من تفتنهم ، وحقه فى البقاء على الزمان .

من المؤكد أن أحد أسباب السلطان الذى مازال يمارسه ، فضلا عن حقه الذى لا نزاع عليه فى البقاء على الزمان ، موهبته العظيمة فى الأسلوب . إنه أسلوب مثالى لأغراضه - وأغراضه أكثر تنوعا مما يظن عادة . وقد حال كماله بينه وبين نيل أى مكانة بارزة فى منتخبات النثر وكتيبات الأدب ، حيث أنه ملتحم بمادته التحاما كاملا . إن أعمال رسكن ممتعة جدا حين تُقرأ ، على شكل نتف ، حتى من كثيرين ليس لديهم ذرة اهتمام بالأشياء التى كان رسكن مهتما بها كل هذا الاهتمام الحار . ومن ثم فإنه يعيش فى كتب المنتخبات ، على حين سقطت كتبه فى غمرة إهمال لا تستحقه . أما كتب برادلى فلا يمكن أن تسقط فى غمرة هذا الإهمال قط ، لأنها لن تبلغ قط هذه الشهرة السيئة . إنها لا تصل إلا إلى أيدى من هم مؤهلون لتناولها باحترام . غير أنه ربما كان الفرق الأعمق بين أسلوب كأسلوب برادلى . وأسلوب كأسلوب رسكن إنما هو مزيد من الصفاء وتركيز الهدف ويشعر المرء بأن حدة رسكن الانفعالية هى ، جزئيا ، انحراف لشئ أحبط فى الحياة ، على حين أن برادلى - كنيومان - هو ما هو ، مباشرة وكلية . ذلك أن سر أسلوب برادلى ، كسر أسلوب برجسون - الذى يشبهه فى هذا ، إن لم يكن يشبهه فى أى شئ آخر - هو تشبثه الحاد بهوى ذهنى . ومهما يكن من أمر ، فإن أقرب شبيه إليه من حيث الأسلوب ليس رسكن ، وإنما ماثيو أرنولد . ولم يلاحظ بما فيه الكفاية أن برادلى يستخدم نفس الوسائل التى يستخدمها أرنولد ولأهداف مشابهة . وإذا أخذنا أولا أوضح تشابه ، لوجدنا فى برادلى نفس نمط الفكاهة الذى يجده أرنولد مع صديقه الشاب أرمينيوس . وفى كتاب «أصول المنطق» ثمة قطعة مشهورة يهاجم فيها برادلى نظرية تداعى الأفكار عند الأستاذين ، ويشرح كيف أنه على أساس هذا المبدأ يتمكن الطفل من التعرف على قالب من السكر .

* * *

بيد أنه إذا كان الرجلان قد حاربا بنفس الأسلحة - ومن أجل نفس القضايا أساسا ، رغم هجوم برادلى على أرنولد - لقد كان وراء أسلحة برادلى قوة أثقل ودقة أوثق . إن ما حارب برادلى من أجله على وجه الدقة ، وما حارب ضده على وجه الدقة ، لم يفهما تماما : فإن الفهم قد حجبه تراب معارك برادلى المنطقية . إن الناس يميلون

إلى الاعتقاد بأن ما قام به برادلى إنما هو هدم منطق ميل ، وسيكولوجية بين . ولو كان قد قام بذلك لكانت الخدمة التى أداها أقل مما قام به . ولو كان قد قام بذلك لكانت خدمته أقل مما يظنه الناس ، لأن فى منطق ميل ، وسيكولوجية بين ، الكثير مما هو طيب . بيد أن برادلى لم يحاول أن يهدم منطق ميل . وأى امرئ يقرأ كتابه «الأصول» سيدرك أن قوته ليست موجهة ضد منطق ميل ككل ، وإنما فقط ضد حدود ، ونواحى نقص ، وإساءات استخدام معينة . ولكنه ترك بناء منطق ميل قائما ، ولم يقصد قط إلى أى شئ غير ذلك . ومن ناحية أخرى فإن كتابه «دراسات أخلاقية» ليس مجرد هدم لنظرية السلوك النفعية ، وإنما هجوم على العقل النفعى بأكمله . ذلك أن المذهب النفعى ، كما يعرف كل قارئ لأرنولد ، كان معبدا عظيما فى أرض المادية الفاسدة الذوق . وإزاء هذا المعبد قد مزق أرنولد الزينات ، وحطم الأوثان ، وإن أفضل عباراته لتظل ، إلى الأبد ، معيرة مويخة فى ذاكرتنا . بيد أن برادلى ، فى نقده الفلسفى لمذهب المنفعة ، قوض الأسس . إن الخلف الروحى لبنتام قد بنى من جديد ، مثلما يفعل دائما . ولكنهم على الأقل ، فى بنائهم معبدا آخر من أجل نفس العبادة ، قد تعين عليهم أن يستخدموا أسلوبا مختلفا فى العمارة . وهذا هو الأساس الاجتماعى لامتياز برادلى . وإن الأساس الاجتماعى عنده لأجدر بعرفاننا من الأساس المنطقى : فقد أحل محل فلسفة فجة وخام وإقليمية فلسفة هى ، بالمقارنة إليها ، شاملة متمدينة كلية . من الحق إنه قد تأثر بكانت وهجل ولوتزه . بيد أن كانت وهجل ولوتزه ليسوا هينى الشأن إلى الحد الذى يريدنا بعض الوسيطيين المتحمسين أن نظنه ، وهم – بالمقارنة إلى مدرسة بنتام – شاملون ومتمدينون وكليون . وقد كان برادلى ، فى خوضه المعارك التى خاضها فى السبعينيات والثمانينيات ، يحارب من أجل فلسفة أوربية وناضجة وحكيمة ضد فلسفة انعزالية وفجة ومقلقلة ، وهى نفس المعركة التى كان أرنولد يخوضها ضد الـ برتش بانر (اللواء البريطانى) والقاضى إدموندز ، ونيومان ويكس ، ودبوراه بتلر ، والسيدة بولى ، والأخ نويز ، ومستر ميرفى ، وأصحاب المشارب المرخص بها ، والمسافرين التجاريين .

لسنا نعنى أن عمل أرنولد كان عبثا إذا نحن قلنا إنه ينبغى أن يعاد من جديد . ذلك أنه ينبغى علينا أن نعرف مقدما ، إذا كنا مستعدين لذلك الصراع ، أن الصراع قد تتخلله هدنات ، ولكن ما من سلام قط .

* * *

إن من قرأوا كتاب «دراسات أخلاقية» على استعداد لأن يلاحظوا أن برادلى فى

هذا الكتاب ، وفى عام ١٨٧٦ ، هو الذى برهن على أن كتاب «الأدب والدوجما» بلا قيمة . ولكن هذا لايعنى أن الرجلين لم يكونا على نفس الجانب ، وإنما يعنى فقط أن «الأدب والدوجما» لا صلة له بمركز أرنولد الأساس ، كما يتجلى فى مقالاته وفى كتاب «الثقافة والفوضى» ، وأن أكبر ضعف فى ثقافة أرنولد هو ضعفه فى التدريب الفلسفي ، وأن برادلى فى نقده الفلسفي يكشف عن نفس الطراز من الثقافة الذى كشف عنه أرنولد فى نقده السياسى والاجتماعى . لقد جنح أرنولد إلى ميدان لم يكن مزودا بأداته . وهجوم برادلى على أرنولد لا يشغل كبير مساحة . بيد أن برادلى كان مقتصدا فى الكلمات . وهو موجود كله فى بضع فقر وبضع هوامش على فصله المسمى «ملاحظات ختامية»

* * *

إن أرنولد ، رغم كل فضائله العظيمة ، لم يكن على الدوام صبورا ، أو تواقا إلى شئ سوى التأثير الفورى ، لكى يتجنب عدم الاتساق – وهو ما بينه مستر ج.م رو برتسن جاهدا . وفى «الثقافة والفوضى» ، الذى يحتمل أن يكون أعظم كتاب له ، نسمعه يقول شيئا عن «إرادة الله» ولكن يلوح أن «إرادة الله» قد خلفها فى الأهمية «ذاتنا الأفضل ، أو العقل السليم الذى نريد أن نمنحه السلطة» وهذه الذات الأفضل تلوح شبيهة ، كثيرا ، بماثيو أرنولد فى قناع خفيف . وفى عصرنا فإن واحدا من أبرز نقادنا ، واحدا هو أساسا فى أغلب المسائل على صواب ، وكثيرا ما يكون على صواب بمفرده ، هو الأستاذ إرفنج بابت ، قد قال – المرة تلو المرة – إن الكوابح القديمة للطبقة والحكومة التى يرجع إليها والدين ، ينبغى أن يقدمها فى عصرنا شئ يدعوه «الرادع الداخلى» وهذا الرادع الداخلى يلوح شديد الشبه بـ«الذات الأفضل» عند ماثيو أرنولد . ورغم أنه يدعمه بلوذعية أوسع ، واستدلال أوثق ، فإنه ربما كان قابلا لنفس الاعتراضات .

* * *

إن من يعودون إلى قراءة كتاب «دراسات أخلاقية» ، ومن يقرءونه الآن لأول مرة ، بعد قراءتهم سائر أعمال برادلى ، ستدهشهم وحدة فكر برادلى فى كتبه الثلاثة ومجموعة مقالاته . غير أن هذه الوحدة ليست وحدة ناتجة عن مجرد ثبات . ففى «دراسات أخلاقية» ، مثلا ، يتحدث عن الوعى بالنفس ، ومعرفة وجود المرء ، على أنهما أمران لانزاع عليهما ، ومتطابقان . وفى كتاب «المظهر والواقع» ، بعد سبعة عشر عاما ،

نظر فى المسألة نظرا أعمق ، ورأى أنه ما من «واقعة» واحدة من الخبرة ، منعزلة ، بالواقعية أو بالتالى تبرهن على شئ . إن وحدة فكر برادلى ليست هى الوحدة التى يبلغها رجل لا يغير من آرائه قط . ولئن كانت المناسبات التى غيرّها فيها على مثل هذا النحو من القلة ، فذلك لأنه كان عادة ينظر إلى مشاكله منذ البداية بكل تعقدها وعلائقها - كان ينظر إليها ، بمعنى آخر ، بعين حكيمة ، ولأنه ما كان ليمكن أن تخدعه استعاراته الخاصة - التى كان ، بالتأكيد ، يستخدمها بأعظم قدر من القصد ، ولم يغره شئ قط بأن يستخدم الأدوية المتداولة من حوله .

ولئن كانت كل كتابات برادلى ، بمعنى من المعانى ، مجرد «مقالات» (أو «محاولات») فليس هذا فقط من قبيل التواضع أو الحذر ، وليس بالتأكيد من قبيل اللامبالاة ، أو حتى الصحة السيئة . وإنما هو كان يدرك تماس واستمرار مختلف ميادين الفكر . يقول : «إن التأمل فى الأخلاق يفضى بنا إلى ما ورائها . وموجز القول أنه يفضى بنا إلى أن نرى ضرورة وجهة نظر دينية» . فالأخلاق والدين أمران مختلفان غير أنه لايمكن ، وراء نقطة معينة ، معالجتهما منفصلتين . إن نسقا من علم الأخلاق خليق ، إذا كان وافيا ، بأن يكون - صراحة أو ضمنا - نسقا فى علم اللاهوت ، ومحاولة إقامة نظرية كاملة فى علم الأخلاق دون دين ، تعنى - رغم ذلك - اصطناع موقف معين من الدين . وبرادلى فى هذا الكتاب - كما فى سائر كتبه - تجريبى تماما ، وأشد تجريبية بكثير من الفلسفات التى يناهضها . فهو لم يكن يرغب إلا فى أن يقرر إلى أى مدى يمكن إقامة الأخلاق على أساس راسخ ، دون دخول فى المسائل الدينية على الإطلاق . وكما أنه يفترض فى كتاب «المظهر والواقع» أن معرفتنا اليومية المشتركة هى عموما صادقة على قدر ما تمضى ، ولكننا لانعرف إلى أى مدى تمضى ، فإنه فى كتاب «دراسات أخلاقية» ينطلق دائما من افتراض أن موقفنا المشترك من الواجب أو اللذة أو التضحية بالنفس صائب على قدر ما يمضى . وهو فى هذا يسير فى الموروث الاغريقى . إن فلسفته هى ، أساسا ، فلسفة إدراك عام .

إن الفلسفة بدون حكمة باطلة ، وفى الفلاسفة الأشد عظمة نكون عادة على ذكر من تلك الحكمة التى يمكننا أن ندعوها - من أجل التأكيد وبأدق وأعمق معانى هذه الكلمة - حكمة دنيوية . إن حسن الإدراك المشترك لايعنى بطبيعة الحال رأى الأغلبية أو رأى اللحظة الزمنية ، فهو ليس شيئا يتوصل إليه دون نضج ودراسة وتفكير ، والافتقار إليه ينتج تلك الفلسفات غير المتوازنة التى نسمع عنها كثيرا ، كالسلوكية . إن الفلسفة «العلمية» الخالصة تنتهى بأن تنكر ما نعلم أنه حق . ومن ناحية أخرى فإن

الضعف الأكبر للمذهب البراجماتى هو أنه ينتهى إلى أن يكون بلا فائدة لأى إنسان .

ومرة أخرى ، نجد أن من السهل أن نبخس هيجل قدره ، ولكن من السهل أيضا أن نبالغ فى دين برادلى لهيجل . ففى فلسفة من نوع فلسفة برادلى ، تكون النقط التى يتوقف عندها نقطا هامة دائما . وفى الفلسفات غير المتوازنة أو غير المثقفة ، تعمد الكلمات إلى تغيير معناها ، كما يحدث أحيانا لهيجل . أو هى على أشد الأنحاء قرصنة وافتقارا إلى الرحمة ، تسير على حافة السفينة ، مثلما تفعل الكلمات التى ينحيها الأستاذ ج.ب. واطسون جانبا ، والتى نعلم أن لها معنى وقيمة . بيد أن برادلى ، كأرسطو ، يتميز باحترامه الحذر للكلمات ، حتى لا يكون معناها غامضا أو مسرفا ، وتجنح مجهوداته إلى جعل الفلسفة البريطانية أقرب إلى الموروث الإغريقى .

"ماري لويد"

(١٩٢٣)

إنه لأمر يتطلب بعض المجهود أن نفهم السبب فى أن أحد الأشخاص ، من بين كثيرين يؤدون عملا بمهارة وكفاءة ، أعظم من الآخرين ، وليس من السهل دائما أن نميز بين التفوق والشعبية الكبرى ، حينما يتواكب هذان الأمران .

وعلى الرغم من أنى أعجبت دائما بعبقرية مارى لويد ، فلست اخال أنى كنت على الدوام مقدراً لتفردها . ومن المحقق أنى لم أكن أدرك أن وفاتها ستصدمنى باعتبارها حادثا مهما ، كما هو الشأن فى الحقيقة . لقد كانت مارى لويد أعظم فنانى الصالات الموسيقية فى عصرها فى انجلترا ، وكانت أكثرهم شعبية أيضا . ولم تكن الشعبية فى حالتها مجرد دليل على براعتها ، وإنما كانت شيئا أكبر من النجاح . إنها برهان على مدى تمثيلها وتعبيرها عن ذلك القسم من الأمة الإنجليزية الذى ربما كان أعظمها حظا من الحيوية والتشويق .

من بين كل ذلك العدد الصغير من مغنى الصالات الموسيقية ، المعروفة أسماؤهم لدى ما يدعى بالطبقة الدنيا ، كانت مارى لويد ، إلى حد كبير ، صاحبة أكبر سيطرة على مودّة الجمهور . لقد كان موقف الجماهير من مارى لويد مختلفا عن موقفها من أى مغن آخر أثير لديها فى ذلك الوقت ، وإن هذا الاختلاف ليمثل الاختلاف فى فنها . كانت جماهير مارى لويد متعاطفة معها دائما ، ومن خلال هذا التعاطف كانت تسيطر عليها . ومن بين فنانـــى الصـالات الموسـيقـيـة الأحـيـاء ليـس ثمـة من يفـوق نلى والاس فى قدرتها على التحكم فى الجمهور . وقد رأيت نلى والاس تقاطع بصيحات الاستهزاء أو التعليقات المعادية من ملء مقصورة من رواد الإيست إند ، ورأيتها - وهى لا تتوقف عن أداء دورها بالكاد - تطلق رداً سريعا أخرس معذبيها بقية الأمسية . ولكنى لا أعلم أن مارى لويد قد جوبهت بهذا النوع من العداء . وعلى أية حال ، فقد كان من الجلىّ أن شعور الكثرة الكاثرة من الجمهور فى صفها إلى الحد الذى ما كان ليجرؤ معه معترض على أن يرفع صوته . وهذا هو الفرق ، أنه على حين يسلى سائر الكوميديين جماهيرهم على نحو ما تفعل مارى لويد ، وأحيانا أكثر ، فليس ثمة كوميدى نجح مثلها فى أن يعبر عن حياة ذلك الجمهور ، ويرفعها إلى نوع من الفن . وقد كانت هذه القدرة

على التعبير عن روح الشعب هى - فيما أظن - التى جعلت مارى لويد فريدة ، والتى لم تكن تجعل جمهورها - حتى وهو يشترك مع الجوقة - جذلا صاخبا ، قدر ما كان سعيدا .

ومن حيث تفاصيل التمثيل ربما كانت مارى لويد أكمل الممثلات البريطانيات بأسلوبها الخاص . ليس ثمة تسجيلات سينمائية لها ، فإنها لم تنحدر قط إلى هذا الشكل من جمع المال . ومهما يكن من أمر ، فمما يؤسف له أنه ليس ثمة فيلم لها يحفظ لذاكرة المعجبين بها تلك التعبيرية الكاملة لأبسط حركة من حركاتها . ولكنها لم تكن تختلف عن سائر الممثلين اللهويين فى براعة أدائها قدر ما كانت تختلف عنهم فيما كانت تصنعه منه . لم يكن فيها شئ من السخرى ، ولم يكن فى جاذبيتها اللهوية ما هو راجع إلى المبالغة ، وإنما كان الأمر كله مسألة اختيار وتركيز . وعندى أن أهم الباقين من مسرح صالات الموسيقى هم نيلى ولاس وليتل تيش[1] : ولكن كلاً من هذين ضرب من السخرى ، والفصول التى يقدمانها بمثابة قصف محاكاة ساخرة للجنس البشرى . ولهذا السبب كان تذوق هذين الفنانين يتطلب معرفة أقل بالبيئة . أما لكى تتذوق ، مثلا ، أخر دور ظهرت فيه مارى لويد فقد كان يجمل بك أن تعرف أى الأشياء كانت تحملها المرأة التى فى منتصف العمر ، من طبقة الخادمات النهاريات فى حقيبتها ، وأن تعرف بالضبط الطريقة التى تفتش بها فى حقيبتها بحثا عن شئ ما ، وتعرف بالضبط نغمة الصوت الذى تعدد به الأشياء التى وجدتها فيها . ولم يكن هذا إلا جزءا من التمثيل فى أغنية مارى لويد الأخيرة «واحدة من الخرايب اللى كرمول هدها شويه»

سوف يحظى فن مارى لويد ، فيما آمل ، بمناقشة نقاد للمسرح أقدر منى . والنقطة الأساسية التى أريد إبرازها هى أنى أعتبر تفوقها على سائر المؤدين تفوقا خلقيا ، على نحو من الأنحاء : لقد كان فهمها للشعب ، وتعاطفها معه ، واعتراف الشعب بالحقيقة الماثلة فى أنها تجسد الفضائل التى يحترمها أكثر من غيرها بصدق فى حياته الخاصة ، هو ما رفعها إلى المركز الذى كانت تحتله عند وفاتها . وإن موتها فى ذاته للحظة ذات دلالة فى التاريخ الإنجليزى . لقد دعوتها الشخصية المعبرة عن الطبقات الأدنى . وليس ثمة شخصية معبرة مثلها عن أى طبقة أخرى . فليس للطبقات الوسطى مثل هذا المعبود : إن الطبقات الوسطى فاسدة خلقيا . ومعنى هذا أن حياتها

(١) لا أتكلم هنا عن الجيل الأصغر سنا .

تقصر عن أن تعثر على مارى لويد تعبر عنها ، وليس لها أى فضائل مستقلة يمكن أن تضفى عليها ، كطبقة واعية ، أى رفعة . إن الطبقات الوسطى فى انجلترا ، كما فى غيرها تحت ظل الديمقراطية ، عيال خلقيا على الأرستقراطية ، والأرستقراطية تابعة للطبقة الوسطى التى تتمثلها وتقضى عليها تدريجيا . إن الطبقة الأدنى مازالت موجودة : ولكنها ربما لن تظل طويلا . وهى تجد فى ممثلى صالة الموسيقى الملهويين التعبير عن حياتها وكرامتها ، وهو مالا نجده فى أكثر العروض المسرحية تنميقا ونفقات . وفى انجلترا على الأقل لايكاد العرض المسرحى يعبر عن شئ . فمع اضمحلال الصالات الموسيقية ، وتقحم السينما الرخيصة سريعة التوالد ، ستجنح الطبقات الأدنى إلى أن ترتمى فى نفس حالة الجبلة الأولى التى نجد البورجوازية عليها . إن الرجل العامل الذى كان يذهب إلى صالة الموسيقى ويرى مارى لويد ويشترك فى الجوقة كان ، هو نفسه ، يؤدى جزءا من الفعل . لقد كان منهمكا فى ذاك التعاون بين الجمهور والفنان الذى هو ضرورى فى كل الفنون ، وفى الفن المسرحى على نحو أوضح . إنه الآن خليق بأن يذهب إلى دار الخيالة حيث تهدهد حواسه موسيقى مستمرة لامعنى لها ، وفعال مستمرة ، أسرع من أن يستطيع المخ التفكير فيها ، وسيتلقى – دون أن يعطى – بذلك الكسل الفاتر الذى تنظر به الطبقات الوسطى والعليا إلى أى تسلية لها طبيعة الفن . وسيفقد أيضا بعضا من اهتمامه بالحياة . وربما كان هذا هو الحل الوحيد . وفى مقالة شائقة من كتاب «مقالات عن انقراض سكان ميلانيزيا» يورد عالم النفس و.هـ. ر.ريفرز من الشواهد ما أفضى به إلى الاعتقاد بأن سكان ذلك الأرخبيل العاثر الحظ يموتون أساساً لأن «المدنية» التى فرضت عليهم حرمتهم من كل اهتمام بالحياة . إنهم يموتون من الملل وحده . فعندما يحل محل كل مسرح ١٠٠ دار سينما ، وعندما يحل محل كل آلة موسيقية ١٠٠ جرامافون ، وعندما يحل محل كل جواد ١٠٠ سيارة رخيصة ، وعندما تجعل فنون الكهرباء من الممكن لأى طفل أن يستمع إلى القصص التى تروى له قبل النوم من مكبر للصوت ، وعندما يصنع العلم التطبيقى بالمواد الموجودة على هذه الأرض كل ما فى وسعه ليجعل الحياة شائقة بقدر المستطاع ، عند ذلك لن يكون من المدهش أن يلحق سكان العالم المتحضر بأكمله ، وسريعا ، بمصير الميلانيزيين(١) .

(١) كتبت هذه السطور منذ تسع سنوات خلت .

"ويلكى كولنز وديكنز"

(١٩٢٧)

إنه لمن المأمول أن يظهر من بين هذا الجيل ناقد دارس فلسفى النزعة يلهم وضع كتاب عن تاريخ الميلودراما وأسسها الجمالية . من الحق أن العصر الذهبى للميلودراما قد مضى قبل أن يعى أى شخص بقيد الحياة وجودها : فى قلب منتصف القرن الماضى . غير أن ثمة أناسا كثيرين أحياء ليسوا من صغر السن بحيث ينسون المسرح الميلودرامى قبل أن تحل السينما محله ، وممن جلسوا مبهورين فى المقاعد الأمامية للمسارح المحلية أو مسارح الأقاليم يشاهدون عرضا لـ **«إيست لين»** أو **«الرقيق الأبيض»** أو **«ليست لها أم ترشدها»** ، وليسوا من التقدم فى السن بحيث يفوتهم أن يلاحظوا ، باهتمام متطلع ، أن الميلودراما السينمائية قد حلت محل الميلودراما المسرحية ، وأن عناصر الرواية الميلودرامية القديمة ذات الثلاثة أجزاء قد تفككت لتنتشر فى الأنماط المتنوعة للرواية الحديثة ذات الثلاثمائة صفحة . فالذين عاشوا قبل اختراع الاصطلاحات التى من قبيل «القصة الرفيعة» و«القصة المثيرة» و«القصة البوليسية» يدركون أن الميلودراما جنس باق ، وأن التوق إليها باق وينبغى إشباعه . ولئن كنا لا نستطيع أن نحصل على هذا الإشباع مما يقدمه الناشرون على أنه «أدب» فإننا نميل إلى أن نقرأ – مقللين ، على نحو مطرد ، من تظاهرنا بغير ذلك– ما ندعوه بـ«القصص البوليسية المثيرة» ، غير أن مثل هذه التفرقة لم تكن قائمة فى العصر الذهبى للقصة الميلودرامية . لقد كانت أحسن الروايات مثيرة ، وإن الفرق فى الجنس بين هذه الرواية «النفسية» العميقة أو تلك ، اليوم ، وبين هذه الرواية «البوليسية» المقتدرة أو تلك ، اليوم ، لأكبر من الفرق فى الجنس بين **«وذرنج هايتس»** أو حتى **«طاحونة على نهر فلوس»** وبين «ايست لين» ، هذه التى «أحرزت نجاحا عظيما وفوريا وترجمت إلى كل لغة معروفة ، بما فى ذلك البارسية والهندوستانية» . نحن نعتقد أن عدة روايات معاصرة قد «ترجمت إلى كل لغة معروفة» ولكننا على يقين من أن ما تشترك فيه هذه الروايات مع **«الكأس الذهبى»** أو **«يوليسيز»** أو حتى **«حياة بوشام»** أقل مما تشترك فيه **«إيست لين»** مع **«المنزل الموحش»** .

ولكى نستمتع ونتذوق أعمال كولنز ، يجمل بنا أن نتمكن من أن نعيد تجميع العناصر التى تفككت فى الرواية الحديثة . إن كولينز معاصر لديكنز وثاكرى وجورج

إليوت ، لتشارلز ريد وتقريبا لكابتن ماريات . وثمة شئ يشترك فيه كل هؤلاء الروائيين ولكنه يشترك - على وجه الخصوص وعلى نحو ذى دلالة - فى أشياء مع ديكنز . لقد كان كولنز صديقا لديكنز وفى بعض الأحيان شريكه فى الكتابة ،وإنه لينبغى أن يدرس عمل هذين الرجلين جنبا إلى جنب ، وليس هناك - لسوء حظ الناقد الأدبى - ترجمة كاملة لحياة ويلكى كولنز ، على حين أن كتاب فورستر **«حياة ديكنز»** غير مرض البتة ، من هذه الزاوية . لقد كان فورستر مؤرخا مرموقا ، ولكن نظرته - كناقد لأعمال ديكنز - كانت نظرة بالغة الضيق ، وبالنسبة لأى شخص يعرف الحقائق المجردة عن معرفة ديكنز بكولنز ، ويكون قد درس أعمال هذين الرجلين ، فإن علاقتهما وتأثير كل منهما فى الآخــر موضوع هام للدرس . وتستطيع الدراسة المقارنة لروايتهما أن تقوم بالكثير لتجلية السؤال عن الفرق بين الدرامى والميلودرامى فى القصة .

إن أحسن رواية لديكنز هى فيما يحتمل **«المنزل الموحش»** . هذا هو رأى المستر تشسترتون ، وليس بين نقاد ديكنز الأحياء من هو أفضل من مستر تشسترتون . وأحسن رواية لكولنز ، أو على الأقل الرواية الوحيدة لكولنز التى يعرفها كل إنسان ، هى **«ذات الرداء الأبيض»** . والآن فإن **«المنزل الموحش»** هى الرواية التى يدنو فيها ديكنز على أوثق نحو من **كولنز** (وبعد **«المنزل الموحش»** : تأتى **«دوريت الصغيرة»** ، وأجزاء من **«مارتن تشزلويت»**) . و **«ذات الرداء الأبيض»** هى الرواية التى يدنو فيها كولنز على أوثق نحو من ديكنز . لقد برع ديكنز فى الشخصية وفى خلق شخصيات ذات حدة أكبر من تلك التى يتسم بها البشر . ولم يكن كولنز عادة قويا فى خلق الشخصية ولكنه كان أستاذا للحبكة والموقف ، لهذه العناصر من الدراما التى هى ضرورية جدا للميلودراما . إن **«المنزل الموحش»** هى أفتن قطع ديكنز بناء ، و**«ذات الرداء الأبيض»** تشتمل على أكثر رسوم كولنز للشخصية واقعية . فكل إنسان يعرف الكونت فوسكو وماريون هالكومب معرفة وثيقة ، ولا أحد سوى أكثر قراء كولنز كمالا يستطيع أن يتذكر حتى نصف دزينة من شخصياته الأخرى بالاسم .

من المحقق أن الكونت فوسكو وماريون شخصيات حقيقية بالنسبة لنا ، «حقيقية» كشخصيات أعظم منها بكثير ، حقيقية كبيكى شارب أو إما بوفارى . وهى ، بالمقارنة بشخصيات ديكنز ، لا تفتقر إلا إلى ذلك النوع من الحقيقة الذى يكاد يكون خارقا للطبيعة والذى لايكاد يلوح ملكا للشخصية بحقها الطبيعى ، وإنما يلوح بالأحرى كما لو كان قد نزل عليها بنوع من الوحى أو النعمة . إن أحسن شخصيات كولنز مصنوعة ، ببراعة تامة ، أمام أعيننا . أما فى أعظم شخصيات ديكنز فلا نرى عملية أو حسابا ،

إن شخصيات ديكنز تنتمى إلى الشعر ، كشخصيات دانتى ، أو شكسبير ، من حيث أن عبارة واحدة – تقولها الشخصية أو تقال عنها – قد تكفى لوضعها كاملة أمامنا . أما كولنز فلا يزودنا بمثل هذا النوع من العبارات . إن ديكنز يستطيع ، بعبارة واحدة ، أن يصنع شخصية حقيقية كما لو كانت من لحم ودم – **«أى حياة كانت حياة بيلى الصغير»** وذلك مثل فاريناتا :

Chi fur gli maggior tui?

أو مثل كليوپاترا :

لقد رأيتها ذات مرة

تقفز أربعين خطوة فى الشارع العام

إن شخصيات ديكنز حقيقية لأنه ليس هناك من يشبهها . أما شخصيات كولنز فحقيقية لأنها ، على نحو جهيد ، متسقة وشبيهة بالشخصيات التى نراها فى الحياة. وعلى حين أن ديكنز كثيرا ما يقدم شخصية عظيمة دون احتفال حتى أننا لا ندرك ، إلا بعد أن تكون القصة قد قطعت شوطا طويلا ، مدى قوة الشخصية التى أمامنا ، نجد أن كولنز – على الأقل فى هاتين الشخصيتين فى **«ذات الرداء الأبيض»** – يستخدم كل ميزة للتأثير الدرامى . وإن قسما كبيرا من انطباعنا عن ماريون ليرجع إلى الكلمات التى يقدمها بها الكاتب لأول مرة .

«فى اللحظة التى استقرت فيها عيناى عليها بهرنى الجمال النادر لقوامها ورشاقة وقفتها غيرالمتكلفة . كانت طويلة القوام ، وإن لم تكن أطول مما ينبغى ، تسر العين رؤيتها وحسنة التكوين ، وإن لم تكن بدينة . رأسها مستقر على كتفيها بصلابة سهلة مطواع ، وخصرها نموذج للكمال فى أعين الرجال ، لأنه يحتل مكانه الطبيعى ، وتملأ دائرته الطبيعية ، لم تشوهه – كما هو واضح ومبهج – مشدات . ولم تكن قد سمعتنى وأنا أدخل الحجرة ، فسمحت لنفسى بأن أتأملها فى إعجاب بضع لحظات قبل أن أحرك أحد المقاعد القريبة منى ، باعتبار ذلك أقل وسائل لفت نظرها إحراجاً . وعلى الفور استدارت نحوى . وجعلتنى الرشاقة السهلة لكل حركة من حركات أعضائها وجسدها ، إذ بدأت تتقدم من أقصى طرف الحجرة ، فى حالة انفعال توقع لرؤية وجهها بوضوح . وبارحت النافذة – وقلت لنفسى : إن السيدة سمراء . وتحركت إلى الأمام بضع خطوات ، وقلت لنفسى : إن السيدة شابة . واقتربت أكثر ، فقلت لنفسى (بإحساس بالدهشة تقصر الكلمات عن التعبير عنه) إن السيدة «دميمة»!

وإن تقديم الكونت فوسكو – وهو أطول من أن نورده كاملاً – يتطلب مزيدا من اللمسات الصغيرة . ولكن يجمل بنا أن نلاحظ ، بعد أن قدمت ماريون هالكومب بالفعل ، أن انطباعنا عن الكونت قد تقوى من جراء كونه مقدما لنا على أنه انطباع ماريون عنه :

«ثمة أشياء فريدة فى مظهره الشخص ، وعاداته ، وتسلياته ، كنت خليقة أن ألومها بأجرأ الكلمات ، أو أسخر منها بأقسى الطرق ، لو أنى رأيتها فى رجل غيره. فما الذى يجعلنى عاجزة عن أن ألومها أو أسخر منها فيه؟»

وبعد هذا ، فمن ذا الذى يسعه أن ينسى الفئران البيضاء أو عصافير الكناريا أو الطريقة التى عامل بها الكونت فوسكو كلب سير پارسيفال المتجهم ؟

لئن كانت «ذات الرداء الأبيض» أعظم روايات كولنز ، فإنها تكون كذلك بفضل هاتين الشخصيتين . ولو أننا فحصنا الكتاب ، منفصلا عن ماريون وفوسكو للزم علينا أن نسلم بأنه ليس أبرع أعمال كولنز بناء ، وأن بعضا من ملكاته الميلودرامية الفريدة تتجلى على نحو أفضل فى كتب أخرى – إنه كتاب درامى بفضل شخصيتين ، وهو درامى على نحو ما يختلف الدرامى عن الميلودرامى . إن سير برسيفال جلايد شخصية من الورق المقوى ، واللغز والحبكة اللذين يمثل مركزهما يكادان أن يكونا سخريين . إن كتاب كولنز الذى يعد أكمل أعماله بناء ، وأفضلها موازنة بين الحبكة والشخصية ، هو «جوهرة القمر» ، وكتابه الذى يصل إلى أعظم درجة من الحدة الميلودرامية هو «أرماديل» .

إن «جوهرة القمر» هى أول وأعظم الروايات البوليسية الإنجليزية . ونحن نقول الروايات البوليسية الإنجليزية لأن هناك أيضا عمل پو ذو التشويق البوليسى الصرف . إن القصة البوليسية ، كما خلقها پو ، شئ فى مثل تخصص وعقلانية إحدى المشكلات فى لعبة الشطرنج ، على حين أن خير القصص البوليسية الانجليزية كانت أقل اعتمادا على جمال المشكلة الرياضية ، وأكثر اعتمادا على العنصر الإنسانى غير الملموس . وفى مجال القصة البوليسية يحتمل أن تكون انجلترا قد بزت سائر البلدان ، ولكن فى الجنس الذى ابتكره كولنز وليس فى الجنس الذى ابتكره پو .

وفى «جوهرة القمر» ينحل اللغز فى نهاية المطاف ، لا من طريق البراعة البشرية وحدها ، وإنما من جراء المصادفة إلى حد كبير . ومنذ كولنز غدا أبطال القصة البوليسية الإنجليزية – كالملازم كف – غير معصومين من الخطأ : فهم يلعبون دورهم ، ولكنه ليس الدور الوحيد ، فى حل الخيوط . إن شرلوك هولمز – وهو ليس بوليسا سريا إنجليزيا

نمطيا – استثناء جزئى ، ولكن حتى هولز يوجد لا بسبب براعته وحدها وإنما لأنه – بالمعنى الجونسونى – شخصية مزاجية ، بإبرته وملاكمته وكمانه . ولكن الملازم كف هو ، إلى حد أكثر من هولمز ، سلف الجيل الصحيح من مفتشى القصة اللطفاء الفعالين المحترفين وإن لم يكونوا معصومين من الخطأ ، الذين نعيش بينهم اليوم . و«جوهرة القمر» ، وهى كتاب يبلغ طوله ضعف «الروايات المثيرة» التى يكتبها أساتذة عصرنا ، تحافظ على تشويقها وعلى عنصر الترقب فى كل لحظة . وهى تحقق هذا بوسائل من طراز ديكنزى : ذلك أن كولنز – بالإضافة إلى مزاياه الخاصة – كان ديكنز بلا عبقرية . إن الكتاب ملهاة أمزجة . فغرائب مستر فرانكلين بليك ، والتهكم على الحب الزائف للبشرية ممثلا فى شخصية مستر جودفرى ابلهوايت (إن لم نقل شيئا عن حياة ورسائل ومجهودات مس جين آن ستامبر) وبتريدج بنسخته من رواية «روبنسن كروسو» ، وابنته بنيلوپى ، كلها تدعم القصة . وفى غير هذه من روايات كولنز ، فإن حيلة إمرار السرد القصصى من يد إلى أخرى ، واستخدام كل وسيلة من وسائل الرسائل واليوميات ، يغدو ان رتيبين بل وغير مقنعين (فمثلا فى رواية «آرماديل» ، نجد أن الشخصية الشريرة المروعة ، مس جويلت ، تسجل كل شئ على الورق أكثر مما ينبغى ، وبصراحة زائدة عن اللزوم) . أما فى «جوهرة القمر» فإن هذه الحيل تنجح ، كل مرة ، فى تنبيه اهتمامنا من جديد وذلك بالضبط فى اللحظة التى يوشك فيها أن يهتز .

وفى «جوهرة القمر» ينجح كولنز فى استخدام مؤثرات «الجو» التى كشف ديكنز (والأخوات برونتى) عن كل هذه العبقرية فيها ، والتى يملك كولنز كل شئ فيها ، عدا عبقريتهم . على أنه ، بالنظر لهدفه ، لايفشل . قارن وصف اكتشاف مصرع روزانا فى الرمال الراعشة – ولاحظ بأى عناية ، مسبقا ، قد أعد لنا مهاد mise en scène الرمال الراعشة – بوصف حطام سفينة ستيرفورث فى رواية «ديفيد كوپرفيلد» . إننا قد نقول «ليس ثمة مقارنة! » غير أن ثمة مقارنة . ومهما تكن فى غير صالح كولنز ، فإنها لابد أن تزيد من تقديرنا لبراعته .

ثمة خاصة أخرى لويلكى كولنز تجعله أيضا قريبا من ديكنز ، وإنها لخاصة ذات قيمة ميلودرامية عظمى : قارن عمل كولنز بعمل مسز هنرى وود السالف ذكره ، وسترى كم أن حضور أو غياب هذه الخاصة أمر مهم فى الميلودراما . إن فورستر ، فى كتابه «حياة ديكنز» ، يلاحظ أن

«ديكنز كان يميل ، على وجه الخصوص ، إلى أن يتوقف عند مصادفات الحياة

وأوجه الشبه فيها ومفاجآتها ، وقليلة هى الأشياء التى كانت تحرك خياله ، بمثل هذه البهجة . لقد كان خليقا أن يقول : إن العالم أصغر كثيرا مما كنا نظنه ، فنحن جميعا يربط بيننا القدر دون أن ندرك ذلك ، والأشخاص المظنون أنهم متباعدون هم ، باستمرار ، شديدو التقارب ، ولا يشبهون فى غدهم شيئا قدر مايشبهون أمسهم» .

يذكر فورستر هذه الخاصة الفريدة فى أول ترجمته لحياة ديكنز ، وقبل أن يتعرف ديكنز على كولنز بزمن طويل . وقد نذهب إلى أن هذا الشعور كان مشتركا بين ديكنز وكولنز ، وأنه ربما كان من أسباب انجذاب كل منهما إلى الآخر ، على هذا النحو المتعاطف ، فور تعارفهما . ومن الواضح أن الرجلين كانا يشتركان فى حسهما الحار بالدراما . لقد كان كل منهما يمتلك صفات يفتقر إليها الآخر ، وكانا يشتركان فى صفات معينة . ومن المنطقى تماما أن نعتقد أن علاقات الرجلين - وهو مالا يعطينا فورستر عنه إلا أنحل الإشارات وأبعدها عن الإرضاء - قد أثرت ، بعمق، فى الأعمال الأخيرة لكل منهما . يلوح أننا نجد آثارا لذلك فى «دوريت الصغيرة» و«قصة مدينتين» . ما كان يمكن قط لكولنز أن يبتدع درولز ودبيوتى ، ولكن درولز ودبيوتى قدر لهما بوضوح أن يلعبا دورهما فى كل حسن البناء bien charpenté ، كما هو الشأن فى عمل كولنز ، وكما لم يكن الشأن فى عمل ديكنز قبل رواية «البيت الموحش» .

إن من أعمال كولنز الثانوية التى تمثل على وجه الخصوص لهذا الإلحاح على «مصادفات ومشابهات ومفاجآت الحياة» «البحر المتجمد» . وقد رُقّعت هذه القصة ، كما نقرأها ، من الميلودراما التى كتبها كولنز فى مبدأ الأمر والتى مُثلت ، بصفة خصوصية ، محرزة نجاحا عظيما ، فى عدة مناسبات ، واضطلع فيها ديكنز بالدور الرئيس . لقد كان كولنز أبرع الرجلين فى كتابة قطع للمسرح ، غير أنه ربما كان لنا أن نتخيل أن ديكنز كان أبرع منه فى تمثيل هذه القطع ، ولربما كان ديكنز قد أضفى على دور ريتشارد واردور ، فى تمثيله له ، فردية من المحقق أنه يفتقر إليها فى القصة ونستطيع أن نضيف ، من أجل من لم يقرءوا هذه القصة ، انها تعتمد على توافق الصدف بإسراف ملحوظ : لأن الرجلين اللذين كان ينبغى أن لا يلتقيا - العاشق الذى قُبل والعاشق الذى رُفض - يلتقيان ، وينضمان فى ظل أقل الظروف احتمالا ، دون أن يعرف أحدهما هوية الآخر ، إلى نفس البعثة إلى القطب .

وفى «البحر المتجمد» كتب كولنز قطعة من الميلودراما الخالصة بمعنى أنها ليست شيئا غير ميلودراما . فنحن مدعوون إلى أن نتقبل أمرا يند عن الاحتمال، لا لشئ إلا لكى نرى الموقف المثير الذى يقدم نتيجة لذلك . غير أن الحد الفاصل بين الدراما

والميلودراما غامض ، والفرق بينهما هو إلى حد كبير مسألة ما يقع عليه التأكيد . ولعله ألا تكون هناك مسرحية قد نجحت على نحو عظيم وباق دون عنصر كبير من الميلودراما . فما الفرق بين «البحر المتجمد» و«أوديب ملكا»؟ إنه الفرق بين المصادفة ، حين توضع بلا خجل ولا ادعاء ، والقدر – الذى يندمج فى الشخصية . ليس من اللازم ، فى الدراما العالية ، أن تُزال المصادفات ، فأنت لا تستطيع أن تحدد نسبة المصادفة المسموح بها . غير أننا نشعر دائما ، فى الدراما العظيمة ، بأن الشخصية ليست أهم من الحبكة ، وإنما هى – على نحو ما – متكاملة مع الحبكة . أو على الأقل ، يبقى المرء معتقدا أنه لو لم ترتب الظروف للأحداث أن تقع على هذا النحو أو ذاك ، لظلت الشخصيات – فى نهاية الأمر – تنتهى على نفس النحو السيئ أو الحسن ، أو على نحو مشابه ، إن قليلا أو كثيرا . وثمة حكاية قصيرة له ، ليست من أشهر حكاياته ، وهى بعيدة عن أن تكون أحسنها ، حكاية يظهر فيها شبح بعيد جدا عن الاحتمال ، ولكنها ، مع ذلك ، تكاد أن تبلغ مرتبة الدراما . إنها تدعى «الفندق المسكون» : وما يجعلها أفضل من مجرد قصة أشباح ممتعة من الدرجة الثانية هو الحقيقة الماثلة فى أن القدرية فى هذه القصة لم تعد مجرد خيط يحرك الشخصيات . فالشخصية الرئيسية ، وهى المرأة القدرية ، تستحوذ عليها – هى نفسها – فكرة القدر ، ودوافعها ميلودرامية ، وعلى ذلك فهى تقسر المصادفات على الحدوث ، شاعرة بأنها مقسورة على قسرها . وفى هذه القصة ، حيث أن الشخصية الرئيسية ميلودرامية داخليا ، تتوقف القصة ذاتها عن أن تكون مجرد ميلودراما ، وتضرب بسهم فى الدراما الحقة .

وثمة خاصة أخرى لبعض حكايات كولنز يمكن أن يقال إنها تنتمى إلى الميلودراما أو إلى الجزء الميلودرامى من الدراما ، وهى تتمثل فى تأجيله – مدة أطول مما كان المرء يتصوره ممكنا – نهاية محتومة ، ومتوقعة تماما . فإن قصة من نوع «المجدلية الجديدة» ، لاتعدو – منذ نقطة معينة – أن تكون دراسة للترقب المسرحى . وحل العقدة dénouement يؤجل المرة تلو المرة بكل تفنن ممكن ، والمواقف مسرحية – بأكثر معانى هذه الكلمة فاعلية – وذلك دون أن تكون درامية بالمعنى الأعمق . وهى قلما تكون – مثلما هو الشأن فى «ذات الرداء الأبيض» – مواقف صراع بين شخصيات ذات دلالة ، وإنما هى فى أغلب الأحيان صراعات بين قطع شطرنج لا تعدو أن تشغل أماكن متعادية على الرقعة . من هذا النوع ، على سبيل المثال ، كانت المعركة المتطاولة بين الكابتن راج ومسز ليكومت فى الدبره ، فى قصة «لا اسم» .

ورواية كولنز التى يجمل بنا أن نختارها باعتبارها أكثر رواياته نمطية ، أو خير

رواياته الأكثر نمطية ، والتى يجمل بنا أن نزكيها كنموذج للقصة الميلودرامية فى تلك الفترة ، هى رواية «أرماديل». ليس لهذه الرواية مزية تجاوز الميلودراما ، وإن لها لجميع المزايا التى يمكن أن تكون للميلودراما . ولو لم يتعين على مس جويلت أن تتحمل مثل هذا الجزء الكبير من عبء الكشف عن شرها الخاص لكان البناء مثاليا تقريبا . وكأغلب روايات كولنز تستمتع الرواية بميزة - تزداد ندرة على نحو مطرد اليوم - هى كونها لا تمل قط . إن لها ، بدرجة عالية ، ميزة كولنز الفريدة التى ذكرناها آنفا ، وقد يكون لنا أن ندعوها : جو القدرية المنحولة . وآلة الكتاب إنما يشغلها الحلم . إن ذهن القارئ قد أعد ، على نحو بالغ العناية ، لتقبل الحلم ، أولا بالمصادفة التى أحسن مسرحتها : مصادفة ترك أبناء العم على حطام السفينة التى كان أبو أحدهما قد احتبل عليها أبا الآخر منذ زمن طويل ، وثانيا بالطريقة التى يفسر بها الطبيب لم لا يجب أن يكون الحلم موضع لوم . إن تفسير الطبيب من المنطقية إلى الحد الذى يجعل القارئ يقوم فورا برد فعل فى صالح الحلم . ثم أن شخصية الحالم ذاته تجعل حدسية على نحو مقنع ، والمراحل التى تتحقق بها الأجزاء المتنوعة للحلم قد عولجت على نحو مثالى . ويصدق هذا ، بصورة خاصة ، على المشهد الذى نجد فيه ، بعد ملهاة أمزجة ممتازة ، من جانب راكبى المراكب ، أن مس جويلت تصل ، مع غروب الشمس ، إلى شاطئ نورفوك برودز الموحش . ومن طريق الحلم نظل فى حالة توتر تجعل من الممكن أن نصدق شخصيات قد كنا ، فى غير هذه الحالة ، بحيث نجدها مجاوزة للمعقول .

إن فى أعظم الروايات شيئا يكفل لها أن تظل مقروءة ، على الأقل بوساطة عدد قليل من الناس ، حتى إذا توقفت الرواية - كشكل أدبى - عن أن تكتب . ولست أدعى أن روايات ويلكى كولنز تملك هذا الدوام . فهى ليست شائقة إلا إذا كنا نستمتع بـ«قراءة الروايات» . غير أن الروايات ما زالت تُكتب ، وليس هناك روائى معاصر لا يستطع أن يتعلم شيئا من كولنز فى فن تشويق القارئ ، وإثارة انفعاله . وعلى قدر ما تظل الروايات تُكتب فإن إمكانيات الميلودراما ينبغى أن يعاد استكشافها بين الحين والحين . و«القصة البوليسية المثيرة» المعاصرة فى خطر أن تنتصب فى قالب متجمد ، فالجريمة التقليدية تُكتشف فى الفصل الأول - بوساطة الخادم التقليدى ، والقاتل يُكتشف فى الفصل الأخير بوساطة المفتش التقليدى - بعد أن يكون القارئ قد سبقه إلى الاكتشاف . إن براعة ويلكى كولنز ، بالمقارنة إلى ذلك ، لا ينضب لها معين .

وحتى إذا أبينا أن نحمل كولنز فى ذاته على محمل الجد ، فليس بوسعنا إلا أن

نتناوله تناولا جادا إذا أدركنا أن الفن الذى كان متمكنا منه كان فنا لم يحتقره تشارلز ريد ولا ديكنز . إنك لا تستطيع أن تعرف الدراما والميلودراما بحيث يستبعد كل منهما الآخر ، فإن فى الدراما العظيمة شيئا ميلودراميا ، وخير أنواع الميلودراما يضرب بسهم فى عظمة الدراما . إن رواية «جوهرة القمر» شديدة القرب من رواية «المنزل الموحش» وسرقة الجوهرة له بعض التأثير الوبيل فى الحيوات المحيطة بها كما هو الشأن مع القضية فى المحكمة العليا : وروزانا سبيرمان تقضى عليها الجوهرة ، كما تقضى المحكمة العليا على مس فليت . إن روايات كولنز توحى بأسئلة لا سبيل لدارس لـ«فن القصة» إلى أن يهملها . ومن المحتمل أن يكون الفنان شديد الوعى بـ«فنه» أكثر مما ينبغى . ولربما كان هنرى چيمز - الذى كان بوسعه ، فى ممارسته الخاصة - لا أن يكون «شائقا» فحسب ، وإنما كان أيضا ذا تمكن بالغ المكر من الميلودراما الأشد رهافة - خليقا بأن يكون ، من حيث هو ناقد ، تأثيرا سيئا . إننا لا نستطيع أن ننسى أن أول متطلبات النثر أو الشعر على السواء - وليس ذلك من أسهلها - هى أن يكون العمل شائقا .

المذهب الإنسانى عند إرڤنج بابيت

(١٩٢٨)

من الأقوال المأثورة أن الهدم أسهل من البناء . وبناء على هذا القول فإنه أيسر على القراء أن يدركوا الجانب الهدمي من فكر أحد الكتاب من أن يدركوا الجانب البنّاء . والأكثر من ذلك هو أنه : عندما يكون أحد الكتاب ماهرا فى النقد الهدام فإن الجمهور يطيب بالاً بذلك . وإذا لم تكن لديه فلسفة بناءة فليس ثمة من يطلبها ، أما إذا كانت موجودة لديــه فإنه يتغاضى عنها . وهذا يصدق بصفة خاصة على نقاد المجتمع من أرنولد حتى يومنا هذا . وكل النقاد الذين من هذا القبيل يُنقدون من زاوية معيار واحد مشترك هو أدنى المعايير : ونعنى به مفهوم الهجوم اللامع على أوجه من المجتمع المعاصر نعرفها ونكرهها . فهذا أسهل معيار يمكن اصطناعه . لأن النقد (فى هذه الحالة) يتناول أشياء عينية فى عالمنا نعرفها ، وقد لا يعدو الكاتب أن يكون مُرجِّعا لأصداء تفكيرنا الخاص بعبارات أكثر أناقة . أما البناء فيتناول أمورا صعبة وغير مألوفة ، ومن هنا كان نجاح المستر منكن .

غير أن هناك نقادا أكثر جدية من المستر منكن ، ومن هؤلاء النقاد ينبغى أن نتطلب ، فى نهاية المطاف ، ما يستطيعون أن يقدموه لنا بدلا مما يرفضونه . فالمسيو چوليان بندا ، على سبيل المثال ، قد جعل عدم تقديم أى شئ جزءا من برنامجه المعتمد . وإنه ليعتنق نظرة رومانسية إلى الحياد النقدى تحد من تشويقه . أما المستر وندام لويس فمن الواضح أنه يسعى بشجاعة نحو نظرية إيجابية ، ولكنه لم يصل إلى هذه النقطة بعد فى أعماله المنشورة . غير أننا نجد فى آخر كتاب للأستاذ بابيت «الديمقراطية والزعامة» أن النقد يتصل بنظرية إيجابية ويعتمد عليها . وليست هذه النظرية مشروحة تماما ولكنها مفترضة جزئيا . وما أريد أن أقوم به فى هذه المقالة هو أن أطرح بضع أسئلة عن نظرية المستر بابيت البناءة .

إن مركز فلسفة المستر بابيت هو عقيدة المذهب الإنسانى . وفى كتبه الأولى أمكننا أن نتقبل هذه الفكرة دون تحليل ، ولكننا فى كتاب «الديمقراطية والزعامة» – الذى أعده عند هذه النقطة خلاصة نظريته – نجد ما يغرينا ببحثها . لاريب فى أن مشكلة المذهب الإنسانى متصلة بمشكلة الدين . ويوضح المستر بابيت تمام التوضيح ، هنا وهناك فى كل كتابه ، إنه ليس بمقدوره أن يصطنع النظرة الدينية – أى أنه ليس

بمقدوره أن يقبل أى عقيدة قطعية أو كشف إلهى ، وأن المذهب الإنسانى هو البديل للدين ويثير هذا سؤالا : أيكون هذا البديل أكثر من مجرد شئ يحل محل (الدين)؟ ولئن كان شيئا يحل محله أفلا تكون له بالدين نفس العلاقة التى لـ«النزعة الإنسانية» بالمذهب الإنسانى؟ وهل هى ، فى نهاية المطاف ، نظرة إلى الحياة تستطيع أن تقوم برأسها ، أم هى اشتقاق من الدين ، لن ينفع إلا لفترة قصيرة فى التاريخ ، ولأشخاص قلائل على درجة عالية من الثقافة ، كالمستر بابيت، الذى كانت تقاليد أسرته ، بالإضافة إلى ذلك ، مسيحية ، والذى هو - ككثير من الناس - على بعد جيل أو نحو ذلك من الإيمان المسيحى المحدد؟ وهل (الفكرة) ، بمعنى آخر ، قابلة للبقاء أكثر من جيل أو جيلين ؟

يقول مستر بابيت عن «ممثلى الحركة ذات النزعة الإنسانية» إنهم : «يرغبون فى أن يعيشوا على المستوى الطبيعى ، وأن يستمتعوا - فى الوقت ذاته - بالمنافع التى كان الماضى يرغب فى بلوغها ، نتيجة لنظام إنسانى أو دينى ما» .

وهو تعريف جدير بالإعجاب ، ولكنه يستثيرنا إلى التساؤل : ألا يمكننا ، بتغيير كلمات قليلة ، أن نصل إلى التقرير التالى عن أصحاب المذهب الإنسانى : «إنهم يرغبون فى أن يعيشوا على المستوى الإنسانى وأن يستمتعوا - فى الوقت ذاته - بالمنافع التى كان الماضى يرغب فى بلوغها نتيجة لنظام دينى ما» ؟

ولئن كان هذا النقل مبررا ، فمعناه أن الفرق لايعدو أن يكون خطوة واحدة : إن صاحب النزعة الإنسانية قد قمع ما هو إنسانى بمعناه الأمثل ، وبقى مع ما هو حيوانى . أما صاحب المذهب الإنسانى فقد قمع ما هو مقدس ، وبقى مع العنصر الإنسانى الذى قد ينحدر سريعا ، مرة أخرى ، إلى الحيوانى الذى سعى إلى رفع الإنسانى منه .

إن مستر بابيت مدافع قوى عن التقاليد والاستمرار ، وهو يعرف - بمعلوماته الهائلة والموسوعية - أن الدين المسيحى جزء أساسى من تاريخ جنسنا . وعلى هذا فإن المذهب الإنسانى والدين ، كوقائع تاريخية ، ليسا متوازيين بحال من الأحوال . لقد كان المذهب الإنسانى متقطعا بينما المسيحية مستمرة . وإنه لمن فضول القول تماما أن نخمن التطور الذى كان يمكن أن يحدث للأجناس الأوربية بدون المسيحية - أى أن نتخيل موروثا للمذهب الإنسانى يكون معادلا لموروث المسيحية الفعلى . ذلك أن كل ما يسعنا أن نقوله هو أننا كنا خليقين أن نكون آنذاك كائنات بالغة الاختلاف ، سواء نحو الأحسن أو الأسوأ . ولما كانت مشكلتنا هى كيف نشكل المستقبل فإننا لانستطيع أن نشكله إلا على أساس من مواد الماضى .

لابد لنا من أن نستخدم وراثتنا بدلا من أن ننكرها . وإن العادات الدينية للجنس ما زالت بالغة القوة فى كل الأماكن وفى كل الأزمنة ولكل الناس . وليس ثمة عادة إنسانية المذهب : فإن المذهب الإنسانى ،فيما أظن ، لايعدو أن يكون الحالة الذهنية لأناس قلائل فى أمكنه قليلة وأزمنة قليلة . ولكى يوجد أصلا فإنه يعتمد على اتجاه آخر ، لأنه نقدى أساسا – بل أنى خليق أن أقول : طفيلى . وقد كان ، ويمكن أن يظل ذا قيمة كبرى . ولكنه لن يجلب قط شآبيب من السلوى أو كمية وافرة من المن للشعوب المختارة .

وإنه لمن العسير بعض الشئ أن نعرف المذهب الإنسانى بمصطلحات المستر بابيت لأنه ميال جدا إلى أن يصفه ، فى نظام المعركة ، مع الدين ضد النزعة الإنسانية والمذهب الطبيعى . وما أحاول أن أقوم به هو أن أقابل بينه وبين الدين ، ومستر بابيت شديد الميل لأن يستخدم عبارات من نوع «موروث إنسانى المذهب ودينى» مما يوحى بأن فى مقدورك أن تقول أيضا : «موروث إنسانى المذهب أو دينى» وهكذا ينبغى على أن أتحول إلى تعريف المذهب الإنسانى ، قدر استطاعتى ، من بضعة الأمثلة التى يلوح أن مستر بابيت يرفعها أمام أعيننا .

وإنى لخليق أن أقول إنه ينظر إلى كونفوشيوس ، وبوذا وسقراط وإرازموس على أنهم من أصحاب المذهب الإنسانى (ولست أدرى ما إذا كان خليقا أن يدرج مونتينى معهم) . وقد يدهش البعض إذ يرون كونفوشيوس وبوذا – اللذين يعدان عادة مؤسسى أديان – فى هذه القائمة . ولكن ما يلح عليه مستر بابيت دائما هو العقل الإنسانى ، وليس الكشف عما هو فوق الطبيعة . وبادئ ذى بدء نقول : إن كونفوشيوس وبوذاليسا من طراز واحد . بديهى أن مستر بابيت يعرف عن هذين الرجلين أكثر مما أعرف ، بلا حدود ، ولكن حتى من يعرفون عنهما أقل مما أعرف يعرفون أن الكونفوشيوسية قد بقيت بأن لاء مت نفسها مع الدين الشعبى ، وأن البوذية بقيت بأن غدت[1] ديانة متميزة تميز المسيحية – تعترف باعتماد ما هو بشرى على ما هو قدسى .

وأخيرا فإن اتجاه سقراط واتجاه إرازموس إزاء ديانة مكانهما وزمانهما قد كان بالغ الاختلاف عما أعده اتجاه الأستاذ بابيت . أما إلى أى حد كان سقراط مؤمنا ، وما إذا كان طلبه الأسطورى التضحية بديك مجرد سلوك مهذب أو حتى تورية ساخرة ، فذاك ما لا نستطيع أن نعرفه ، ولكن معادله خليق أن يكون تلقى الأستاذ بابيت لمسحة الزيت المقدس عند الوفاة ، وهو مالا أستطيع فى الوقت الحاضر أن أتصوره . بيد أن

(١) كتبت غدت ولكن يلوح لى أن البوذية دين حقاً وصدقاً ، منذ البداية ، كما هو الشأن مع المسيحية .

سقراط وإرازموس قد قنعا ، كلاهما ، بأن يظلا نقادا ، ويتركا النسيج الدينى دون أن يمس بحيث أنى أجد المذهب الإنسانى لمستر بابيت بالغ الاختلاف عن مذهب أى من الإنسانيين الآنف ذكرهم .

وليست هذه بالنقطة الضئيلة ، وإنما المسألة صعبة . فليست المسألة البتة هى أن مستر بابيت قد أساء فهم أى من هؤلاء الأشخاص ، أو أنه ليس على معرفة كاملة بالحضارات التي نشأوا منها . فهو ، على العكس من ذلك ، يعرف كل شئ عنها . والأحرى فيما أظن أنه فى اهتمامه برسالات الأفراد – وهى رسالات تنقلها الكتب – قد جنح فحسب إلى إهمال الأوضاع . إن الرجال العظماء الذين يرفعهم لنعجب بهم ، ونتخذهم قدوة ، قد انتزعوا من سياقات جنسهم ومكانهم وزمانهم . وعلى ذلك يلوح لى أن مستر بابيت ينتزع ذاته من سياقه الخاص . إن مذهبه الإنسانى فى الواقع شئ مختلف عن مذهب قدواته ، ولكنه (فيما أرى) ذو شبه مخيف باللاهوت البروتستانتى البالغ اللبرالية فى القرن التاسع عشر . والحق أنه نتاج – نتاج ثانوى – للاهوت البروتستانتى فى نزعه الأخير .

وإنى لأقر بأن كل أصحاب المذهب الإنسانى – من حيث هم إنسانيون – قد كانوا فرديين . وكإنسانيين لم يكن لديهم ما يقدمونه للدهماء . ولكنهم كانوا يتركون فى العادة مكانا لا للدهماء فحسب وإنما (وهذا أهم) للجزء الدهمائى من أذهانهم هم أنفسهم . إن مستر بابيت بروتستانتى أشد صرامة وأيقظ ضميرا من أن يفعل ذلك . ومن ثم يلوح أن ثمة فجوة بين نزعته الفردية (ومن المؤكد أن النزعة الذهنية إذا جاوزت نقطة معينة لابد أن تكون فردية النزعة) ورغبته الصادقة فى أن يقدم شيئا مفيدا للأمة الأمريكية فى المحل الأول ، وللحضارة ذاتها . بيد أن صاحب المذهب الإنسانى التاريخى ، كما أفهمه ، يتوقف عند نقطة معينة ، ويقر بأن العقل لن يمضى إلى ما هو أبعد من ذلك ، وأنه لا يستطيع أن يقتات على العسل والجراد . [٨]

إن المذهب الإنسانى إما أن يكون بديلا للدين أو مساعدا له . وعندى أنه يزدهر دائما أكثر ما يزدهر عندما يكون الدين قويا . ولئن وجدت أمثلة للمذهب الإنسانى ضد الدين ، أو على الأقل مناهضة للعقيدة الدينية للمكان والزمان ، فإن مثل هذا المذهب الإنسانى يكون هداما صرفا ، لأنه لم يجد قط أى شئ يحل محل ما هدمه . بديهى أن أى دين يهدده دائما خطر التحجر بحيث يغدو مجرد طقوس وعادات ، رغم أن الطقوس والعادات أساسية للدين . وهو لا يتجدد وينتعش إلا بيقظة للشعور ، وتكريس جديد ، أو بالعقل النقدى . وقد يكون هذا الأخير هو الجزء الخاص بصاحب المذهب الإنسانى .

بيد أنه إذا كان الأمر كذلك فستكون وظيفة المذهب الإنسانى - وإن يكن ضروريا - ثانوية . وأنت لا تستطيع أن تجعل من المذهب الإنساني ذاته دينا .

إن ما يلوح لى أن المستر بابيت - من ناحية - يحاول أن يفعله هو أن يجعل المذهب الإنساني ، أو شكله الخاص من المذهب الإنسانى - يعمل دون دين . وإلا فإنى لا أستطيع أن أفهم دلالة مذهبه عن ضبط النفس . وهذا المذهب يسرى فى كل تضاعيف عمله ، ويلوح أحيانا فى صورة «الرادع الداخلى» وهو يلوح بديلا للفوضوية السياسية والفوضى الدينية كلتيهما . إنه ، فى صورته السياسية ، أيسر قبولا . وإذ تغدو أشكال الحكومة أكثر ديمقراطية ، وإذ تختفى الروادع الخارجية للملكية والأرستقراطية والطبقة ، يغدو من الألزم على نحو متزايد أن يضبط الفرد ، الذى لم تعد السلطة أو الاحترام المعتاد يحكمانه ، نفسه . وإلى هذا الحد فمن الواضح أن عقيدته صادقة وفوق الطعن . بيد أنه عندما يلوح أن مستر بابيت يظن أيضا أن الروادع «الخارجية» لدين سنى ، إذ تهن ، يمكن أن يوفرها الرادع الداخلى الذى يفرضه الفرد على نفسه ، ولئن كان تفسيرى له صائبا ، فإنه يحاول أن يبنى منصة كاثوليكية من ألواح بروتستانتية . وإذ كان فرديا بحكم تقاليده ، وغيورا على استقلال الفكر الفردى ، فإنه يناضل لكى يصنع شيئا يكون سليما للأمة، والجنس ، والعالم .

إن حصيلة السكان الأفراد ، الذين يكبحون أنفسهم ويتحكمون فيها ، على نحو مثالى وفعال ، لن تصنع كلاً قط . ولئن فرقت هذه التفرقة الحادة بين الكوابح «الخارجية» و«الداخلية» ، مثلما يفعل مستر بابيت ، فلن يبقى للفرد ما يكبح نفسه به سوى أفكاره الخاصة وحكمه ، وهو أمر مهدد بالخطر . والحق أنك عندما تترك الميدان السياسى إلى اللاهوتى تغدو التفرقة بين الخارجي والداخلى بعيدة عن الوضوح . ومع توافر أكثر المرتبيات تنظيما وقوة زمنية ، مع كل قوى التحقيق والعقاب التى يمكن تخيلها ، فإن فكرة الدين تظل هى الضابط الداخلى - التوسل لا إلى سلوك الإنسان وإنما إلى روحه . ولئن لم يمكن للدين أن يلمس نفس الإنسان ، بحيث يضبط نفسه فى نهاية المطاف ، بدلا من أن يضبطه الكهنة كما قد يفعل رجال الشرطة ، فإنه يكون قد أخفق فى المهمة التى يجهر بها . وتتجه شكوكي إلى أن فى مستر بابيت أحيانا ، رعبا غريزيا من الدين المنظم ، ربما من أنه قد يقيد العمليات الحرة لذهنه ويشوهها . ولئن كان الأمر كذلك فمن المؤكد أنه واقع تحت سوء فهم .

ويتساءل المرء : لأى غاية سوف تضبط كل هذه الملايين ، أو حتى هذه الآلاف ، أو بقية قلة من المئات الأذكياء ، أنفسها ؟ إن الحكم النقدى لمستر بابيت صائب على نحو

غير عادى ، ولا يكاد يوجد فى ملحوظاته العديدة ملحوظة ليست ، فى ذاتها ، بالمقبولة . فإنما مفاصل واجهته ، وليس موادها ، هى التى يلوح أنها ضعيفة بعض الشئ أحيانا . إنه يقول صادقا :

«إنها لخبرة دائمة للإنسان ، فى كل العصور ، ان العقلانية المجردة تتركه دون رضاء . فالإنسان يتوق ، بمعنى أو آخر من معانى الكلمة ، إلى حماس يرفعه من ذاته العقلانية وحدها» .

بيد أنه ليس من الواضح أن لمستر بابيت أى حماس يقدمه سوى الحماس لأن يرفعه حماس ما من الذات العقلانية وحدها . ومن المؤكد أنه إذا أمكنه أن يعدى الناس بالحماس للارتفاع حتى إلى مستوى ذواتهم العقلانية فسيكون قد أنجز الكثير .

بيد أنه يلوح لى أن هذه ، على وجه الدقة ، هى النقطة التى ينتهى عندها «الضبط الإنسانى النزعة» إذا مضى إلى ذلك المدى . إنه يتحدث عن أساس «الدين والضبط الإنسانى النزعة» عند بيرك ، ولكن ما نريد أن نعرفه هو الأدوار التى يلعبها الدين والمذهب الإنسانى فى هذا الأساس . ومع كل إشارات المستر بابيت إلى دور الدين فى الماضى ، وكل الصلات التى يدركها بين اضمحلال اللاهوت ونمو الأغلاط الحديثة التى يمقتها ، فإنه يكشف عن كونه منفصلا ، دون حل وسط ، عن أى عقيدة دينية ، حتى أكثر العقائد «شخصية» .

«إن كون المرء حديثا قد أصبح يعنى – من الناحية الفعلية – أن يكون وضعيا ونقديا على نحو متزايد ، وأن يرفض تقبل أى شئ على أساس سلطة «سابقة أو خارجة أو عالية» عن الفرد . ليس لى شأن بأولئك الذين مازالوا يتمسكون بمبدأ السلطة الخارجية . ولست معنيا – فى المقام الأول – بهم . فأنا نفسى فردى النزعة كامل ، أكتب لمن هم ، مثلى ، ملتزمون على نحو لا رادله ، بالتجربة الحديثة . والحق أنه على قدر ما أعترض على المحدثين ، فإنما ذلك لأنهم لم يكونوا محدثين بما فيه الكفاية ، أو – وهو نفس الشئ – لأنهم لم يكونوا تجريبيين بما فيه الكفاية» .

إن من لايدعون منا أنهم محدثون قد لا يكونون داخلين فى نطاق هذا الاعتراض ولكن قد يكون لنا – كمتفرجين – أن نتساءل : إلى أين تفضى بنا كل هذه الحداثة والتجريب ؟ وهل قدر لكل إنسان أن يقضى وقته فى التجريب ؟ وعلام سينصب ذلك ، ولأى غاية؟ وإذا كان التجريب لا يعدو أن يفضى إلى نتيجة مؤداها أن ضبط النفس أمر طيب فإن هذا يلوح خاتمة باردة جدا لبحثنا عن «الحماس» . وما الذى ستريده الإرادة الأعلى ، إذا لم يكن ثمة شئ «سابق ، أو خارج ، أو عال» عن الفرد؟ ولئن أريد

لهذه الإرادة أن يكون لها أى شئ تمارس عملها عليه ، فلا بد أن يكون ذلك من حيث علاقتها بموضوعات خارجية وقيم موضوعية . ويقول مستر بابيت :

«إن إعطاء المقام الأول للإرادة الأعلى ليس إلا سبيلا آخر لإعلان أن الحياة فعل من أفعال الإيمان . قد يكتشف المرء - على أسس وضعية - معنى عميقا فى العقيدة المسيحية القديمة القائلة إننا لانعرف من أجل أن نؤمن ، وإنما نؤمن من أجل أن نعرف» .

فهذا صادق تماما . ولكن إذا كانت الحياة فعل إيمان ، فبماذا يؤمن هذا الفعل؟ أفترض أن أنصار قوة الحياة - وعلى رأسهم مستر برنارد شو - سيقولون : «بالحياة ذاتها» . ولكنى لست خليقا أن أتهم مستر بابيت بأى شئ فى مثل حماقة هذا القول . ومهما يكن من أمر ، فإنه بعد بضع صفحات يقدم شيئا أكثر تحددا للإرادة : إنه الحضارة .

وعلى ذلك فإن الفكرة التالية التى يتعين فحصها هى فكرة الحضارة . ويلوح ، ظاهريا ، أنها تعنى شيئا محددا . والحق أنها مجرد إطار تملؤه موضوعات محددة، وليست موضوعا محددا فى ذاتها . ولست أعتقد أنى أستطيع أن أجلس ، لمدة ثلاث دقائق ، مريداً الحضارة دون أن يطوف عقلى بشئ آخر . لست أعنى أن الحضارة مجرد كلمة ، فهى كلمة تعنى شيئا حقيقيا تماما . ولكن عقول الأفراد الذين يمكن القول إنهم «أرادوا الحضارة» عقول مملوءة بتنوع كبير لموضوعات الإرادة ، حسب المكان والزمان والتكوين الفردى . وما تشترك فيه هو - بالأحرى - عادة فى نفس الاتجاه أكثر مما هو إرادة حضارة . وما لم تكن تعنى بالحضارة التقدم المادى ، والنظافة ، إلخ .. وهو مالا يعنيه مستر بابيت ، وإذا كنت تعنى تنسيقاً روحيا وعقليا على مستوى عال ، فإنه من المشكوك فيه أن تتمكن الحضارة من البقاء دون دين ، أو الدين دون كنيسة .

لست معنيا هنا بمسألة ما إذا كانت حضارة «إنسانية المذهب» ، من النوع الذى يرمى إليه الأستاذ بابيت ، أمرا مستحسنا أو لم تكن ، وإنما أنا معنى فقط بمسألة ما إذا كانت أمرا ممكنا . ومن هذه الزاوية للنظر فإن خطر مثل هذه النظريات هو - فيما أظن - خطر السقوط . ولمن لم يتابعوا مستر بابيت إلى مدى بعيد ، أوشعروا بتأثيره على نحو أبعد ، فسيكون السقوط ارتدادا إلى نزعة إنسانية نحيلة القناع . أما لأولئك الآخرين الذين تابعوه ، فى تعطش ، حتى النهاية ، ولم يجدوا تبنا فى الحظيرة ،

فسيكون السقوط إلى كاثوليكية دون عنصر المذهب الإنساني والنقد ، وهو خليق أن يكون كاثوليكية يأس . وثمة إشارة إلى هذا فى كلمات المستر بابيت :

«لقد قيل إن الاختيار الذى سيرد إليه الرجل الحديث ، فى نهاية المطاف ، هو أن يكون بلشفيا أو يسوعيا . وفى تلك الحالة (إذا افترضنا أن المقصود باليسوعى : كاثوليكى مؤمن بالسيادة المطلقة للبابا) لا يلوح أن ثمة كبير مجال للتردد . فالكاثوليكية المؤمنة بسيادة البابا لا تصيب الحضارة فى جذرها ذاته مثلما تفعل البلشفية . والحق أنه ، تحت ظروف معينة مرئية جزئيا ، قد تكون الكنيسة الكاثوليكية هى المؤسسة الوحيدة الباقية فى الغرب التى يمكن الاعتماد عليها فى دعم المعايير المتحضرة . ومهما يكن من أمر ، فقد يكون من الممكن أن تكون حديثا تماما، ومتحضرا فى الوقت ذاته ...»

ويلوح لى أن هذه الجملة الأخيرة تموت عند النهاية ، على نحو واهن بعض الشئ . ولكن النقطة هى أنه يلوح أن مستر بابيت يمنح الكنيسة ، مستبقا ، أكثر مما نجد أن كثيرين ، أشد اهتماما منه بها فى الوقت الحاضر ، على استعداد لأن يمنحوها إياه . إن مستر بابيت أكثر إيمانا بالسيادة المطلقة للبابا منى . قد يشعر المرء باحترام بالغ العمق ، بل وحب ، للكنيسة الكاثوليكية (وبها يعنى مستر بابيت ، حسب فهمى ، المرتبية المتصلة بالبابا) بيد أنه إذا درس المرء تاريخها وتقلباتها والصعوبات التى واجهتها ومشكلاتها ، فى الماضى والحاضر ، فسيصيبه شعور بالإعجاب والخوف بالتأكيد ، غير أن هذا لن يزيده إغراءً بأن يعقد كل آمال البشرية على مؤسسة واحدة .

بيد أن هدفى لم يكن التنبؤ بنهاية سيئة لفلسفة مستر بابيت ، وإنما توضيح الاتجاه الذى أظن أنه يجمل بها أن تسير فيه إذا اتضحت نواحى الغموض فى «المذهب الإنسانى» . وهذا يفضى ، على ما أظن ، إلى نتيجة مؤداها أن وجهة نظر المذهب الإنسانى تابعة لوجهة النظر الدينية ومعتمدة عليها . وعندنا أن الدين هو المسيحية ، والمسيحية تتضمن - فيما أظن - مفهوم الكنيسة . وليس من الشائق فقط ، وإنما مما لا يقدر بثمن أيضا ، أن يتمكن الأستاذ بابيت - بعلمه ومقدرته الكبرى وتأثيره واهتمامه بأهم مسائل العصر - من الوصول إلى هذه النقطة . وعلى هذا النحو ينضم تأثيره إلى تأثير فيلسوف آخر هو شارل موراس ، ويقوّم بالتأكيد بعضا من ضروب سرف ذلك الكاتب .

ومثل هذا الاكتمال محال . فالأستاذ بابيت يعرف أكثر مما ينبغى . ولست أعنى

بهـذا مـجـرد اللـوذعـيـة أو المعلومـات أو الدرس . وإنما أعنى أنه يعـرف من الأديان والفلسفة أكثر مما ينبغى ، وأنه تمثل روحـها على نحو أكمل مما ينبغى (ومن المحتمل ألا يكون فى انجلترا أو أمريكا من يفـهم البوذية الباكرة أفضل منه) على نحو لا يمكنه من إسـلام نفسـه لأيها . والنتـيجـة هى المذهب الإنسـانى . وإخال أنه من الأفـضل أن نعـترف فورا بنقاط ضـعف المذهب الإنسـانى ، ونسلم بها ، وإلا تصدع الهيكل تحت وطأة الثقل الزائد ، وحتى نصل إلى اعتراف باق بقيمتها لنا ، وبما ندين به لصاحبها .

«إعادة النظر فى المذهب الإنسانى»

(١٩٢٩)

فى يوليه ١٩٢٨ نشرت فى **«ذا فورام»** الكلمة التى تظهر فى الصفحات السابقة عن المذهب الإنسانى عند إرفنج بابيت . وقد فهمت أن الأستاذ بابيت ذهب إلى أنى أسأت صياغة آرائه : ولكن لما كنت لم أتلق ، حتى الآن ، أى تصويب مفصل من أى مؤمن بالمذهب الإنسانى ، فإنى مازلت فى حيرة من أمرى . ومن المحتمل جدا أن أكون مخطئا ، لأنى قد سمعت – فى هذه الأثناء – تعليقات من أصدقاء متعاطفين معى تدل على أنهم أساءوا فهمى . وعلى ذلك فإن هذه المقالة قد أوحت بها الرغبة فى جعل موقفى أوضح ، أكثر مما أوحت بها الرغبة فى العدوان . وإنه لأفيد لى هنا أن أشير إلى الكتاب اللامع لنورمان فورستر ، **النقد الأمريكى** ، من أن أشير إلى أعمال بابيت . فكتاب فورستر ، باعتباره عمل أحد حوارييه ، يلوح وكأنه يقدم لمحات عما يحتمل أن يصير إليه المذهب الإنسانى ويفعله أوضح من تلك التى يقدمها إنتاج بابيت الأكثر اتساما بالطابع الشخصى .

لقد فُسرت كلمتى السابقة ، فيما أخشى ، على أنها «هجوم» على المذهب الإنسانى من وجهة نظر طائفية ضيقة . ولما كنت أنا نفسى قد بدأت حياتى كأحد حواريى المستر بابيت ، وما زلت أشعر بأنى لم أرفض أى شئ يلوح لى إيجابيا فى تعاليمه ، فإنى لست بالشخص المؤهل لأن «يهاجم» المذهب الإنسانى . والأحرى أنى كنت معنيا بالإبانة عن نقاط الضعف فى تحصيناته الدفاعية ، وذلك قبل أن يستغلها عدو حقيقى له . إن هذا المذهب يمكن أن يكون ، بل إنه فعلا ، ذا قيمة كبرى : غير أنه ينبغى أن يخضع للنقد ، قبل أن يفوت الأوان .

إن من النقدات التى سمعتها عن نقدى ما يلى : إن نقدى طيب من وجهة نظر من «يعتقدون» بيد أنى إذا نجحت فى إثبات أن المذهب الإنسانى ليس يكفى بغير دين فما الذى يبقى لمن لا يستطيعون أن يعتقدوا؟ والآن فإنه لا رغبة لدى فى أن أقوض مركز المذهب الانسانى . بيدأنى أخشى أن يكتسب ، على نحو متزايد ، طابع فلسفة وضعية – وأى فلسفة فى عصرنا يحتمل أن تكتسب طابع البديل للعقيدة القطعية الدينية . فإنما اتجاهات المذهب الإنسانى الوضعية هى الشئ المخيف . وفى عمل الأستاذ وعمل

حوارييه بدرجة أكبر ثمة ميل إلى دوجما وضعية تستبعد غيرها . تخيل مذهبا كومتيا قد أزيلت فيه كل السخافات - وأعترف أنها تشكل جزءا بالغ الأهمية من تخطيط كومت - وستجد شيئا قريبا مما أتخيل أن المذهب الإنسانى قد يصير إليه .

وفى الموقف الإنسانى الفعلى هناك - كما حاولت أن أبين - إقرار ، من ناحية ، بأن المذهب الإنسانى كان فى الماضى متحالفا مع الدين ، وإيمان من الناحية الأخرى بأنه يستطيع فى المستقبل أن يتجاهل الدين الإيجابى . وهذه اللعبة الغريبة من التوحيد بين المذهب الإنساني والدين في سياق ، والمقابلة بينهما فى سياق آخر، تلعب دورا بالغ الجسامة فى صياغة المذهب الإنسانى .

يقول المستر فورستر (ص٢٤٤) :

«وهذا المركز الذى يرد إليه المذهب الإنسانى كل شئ ، هذه الطاقة الجاذبة المركزية التى تعادل مفعول الدوافع الطاردة المركزية المتعددة ، هذه الإرادة المغناطيسية التى تجذب تدفق أحاسيسنا نحوها ، على حين تظل هى نفسها مستقرة، هى الحقيقة المولدة للدين . إن المذهب الإنسانى الصرف قانع بأن يصفها على هذا النحو بلغة الفيزياء ، كإحدى وقائع الخبرة الملاحظة ، وهو يتردد فى المضى من معرفته التجريبية إلى التوكيدات القطعية لأى من الأديان العظمى . وهو لا يستطيع أن يحمل نفسه على تقبل لاهوت صورى (بأكثر مما يسعه أن يتقبل مثالية رومانسية) أقيم تحديا للعقل ، لأنه يعتقد أن قيمة الحدس فوق الطبيعي يجب أن تختبر على محك العقل . ومرة أخرى فإنه يخشى التقشف الذى يجنح إليه الدين نتيجة لثنائية أشد من اللازم بين الجسد والروح ، لأن المذهب الإنسانى - كما قلنا - يدعو إلى الاكتمال ، ويرغب فى أن يستخدم القوى الخطرة لا أن يمحوها . وعلى خلاف الدين يفرد مكانا مهما لأدوات كل من العلم والفن ، ومع ذلك يتفق مع الدين فى إدراكه الإرادة الأخلاقية كقوة فوق النفس العادية ، وحقيقة لا شخصية يمكن أن يشترك فيها كل البشر رغم تعدد أمزجتهم الشخصية ، وينبغى أن يكون اتجاههم إزاءها اتجاه خضوع . وهذا الإدراك - الذى قوته المسيحية لنا تقوية هائلة قد كان بالفعل ماثلا فى المذهب الإنسانى لدى الإغريق الذين رأوا أن الخطيئة التى لا تغتفر هى الوقاحة أو الادعاء ، والكبرياء الصلف للعاطفة أو العقل ، وألا يكون المرء على ذكر من ربة الانتقام التى تكمن بالمرصاد لتأكيد الذات غير المتناسب . والمذهب الإنسانى ، بما لا يقل عن الدين ، يأمر بفضيلة الاتضاع» .

ومع كل الاحترام لنقد المستر فورستر الأدبى الرجيح ، ولمعان تقريره المألوف ، وهو مالابد أن يعجب به المرء ، يلوح لى أن هذه القطعة التى أوردتها مركب من الجهل والتحيز والتفكير المشوش والكتابة الرديئة . إن جملته الأولى ، التى أجدنى حائرا فى فهم معناها ، استعارة علمية زائفة غائمة ، وملاحظته القائلة : «إن المذهب الإنسانى الصرف قانع بأن يصفها على هذا النحو بلغة الفيزياء» يلوح أنها تسلمه كلية لما يدعوه «الطبيعية» فإما أن تكون جملته الأولى – كما أظن – مجرد استعارة مستمدة من فيزياء القرن التاسع عشر ، وفى هذه الحالة لاتكون «وصفا» ولا يستطيع أحد أن يقنع بها ، أو أن يكون المؤلف مستسلما لعلم الأخلاق الآلى المؤسس على فيزياء من طراز عتيق . إن «الحقيقة المولدة للدين» عبارة توحى بمدرسة علم الإنسان الأقدم عهدا ، وهى إشارة متحوطة إلى أن الدين لايعدو أن يكون حالة شعورية تنتجها «حقائق» و«وقائع» فيزيقية أو شبه فيزيقية معينة . وكلمات المستر فورستر «يتردد» و«لايستطيع أن يحمل نفسه» تخفى دوجماطيقية وراء حصافة ظاهرية . فهو هنا يخلط ، على ما أظن ، بين صاحب المذهب الإنسانى والمذهب الإنسانى . وإذا كان فرد من أصحاب المذهب الإنسانى يتردد أو لا يستطيع أن يحمل نفسه ، فهذا اتجاه إنسانى طبيعى تماما ، يتعاطف المرء معه ، ولكن إذا أكد صاحب المذهب الإنسانى أن المذهب الإنسانى يتردد ولا يستطيع أن يحمل نفسه فإنه يحيل التردد والعجز عن أن يحمل نفسه إلى **عقيدة قطعية** : وعلى ذلك فإن «أومن» **Credo** المذهب الإنسانى تغدو **Dubito** . إنه يؤكد أن ثمة «مذهبا إنسانيا صرفا» غير متمش مع الإيمان الدينى . وعندما يتقدم للتفرقة بين المذهب الإنسانى والدين ، قائلا إن المذهب الإنسانى يعتقد أن قيمة الحدس فوق الطبيعى يجب أن تختبر على محك العقل يتساءل المرء : أى أنواع الدين هى التى يقابل بينها وبين العقل ، لأن هذا النوع من الاختبار قد اعتنقته الكنيسة قبل أن تنحت كلمتا «المذهب الإنسانى» بزمن طويل . ثم نجد أن «خشية التقشف» مميزة لا للمذهب الإنسانى فقط ، وإنما أيضا للبروتستانتية الليبرالية التى يلوح أحيانا أن المذهب الإنسانى ينحدر منها . إنى أوافق على أن صاحب المذهب الإنسانى النمطى لا ينظر إليه على أنه راهب ، ولكن المذهب الإنسانى إذا مضى إلى حد أن يدرج فى عقيدته «إنى أخشى التقشف» لايعدو أن يلزم نفسه بعقيدة قطعية أخرى مناهضة للدين . يقول المستر فورستر إن المذهب الإنسانى «يرغب فى أن يستخدم القوى الخطرة لا أن يمحوها» ولكن أتراه يعتقد حقيقة أن الدين المسيحى ، باستثناء عدة تنوعات مهرطقة ، قد حاول فى يوم من الأيام أن يمحو تلك القوى الخطرة؟ وإذا كان يظن أن الدين ينتقص من قدر العلم والفن فإن كل ما يسعنى أن أفترضه هو أن يكون تدريبه الدينى

قد جرى فى جبال تنسى . إنه يقول إن المذهب الإنسانى يتفق مع الدين فى نقطة واحدة فقط : هي الإيمان بالإرادة الأخلاقية . وقد كانت هناك يوما منظمة تدعى جمعية الثقافة الأخلاقية تقيم صلوات فى صباح الأحد : ويلوح أن هذا هو نوع الدين الليبرالى الذى سينحدر المذهب الإنسانى عند مستر فورستر إليه .

والحق أن المذهب الإنسانى عند مستر فورستر أشد أخلاقية من أن يكون صادقا . فمن أين تأتى كل هذه الأخلاق ؟ عندى أن من مزايا الدين السنى أنه يضع الأخلاق فى مكانها الصحيح .وعلى الرغم من كل الأشياء الشديدة اللهجة (والعادلة) التى قالها مستر بابت ومستر مور عن كانت يلوح أن الجيل الثانى من أجيال المذهب الإنسانى قد أسس أخلاقياته على أساس قريب من أساس كانت . إن مستر فورستر يجد أن «الواقع الأساسى للخبرة أخلاقى» ولمن له عقيدة دينية محددة فإن تقريرا كهذا له معنى . أما لصاحب المذهب الإنسانى الوضعى الذى يدحض الدين فلا بد أن يكون له معنى مختلف . ويلوح أن ذلك المعنى قائم على ألوان من الغموض والخلط . بوسعى أن أفهم ، وإن كنت لا أقر الأنساق الطبيعية فى الأخلاق ، والقائمة على علم الأحياء وعلم النفس التحليلى (وما هو سليم فى هذه الأنساق إنما يتكون إلى حد كبير من أشياء كانت معروفة دائما) . ولكنى لا أستطيع أن أفهم نسقا للأخلاق لا يلوح أنه قائم على شئ سوى ذاته . ولا يوجد ، فيما أشك ، إلا بفضل علاقاته المحرمة إما بعلم النفس أو بالدين أو بكلا الأمرين ، حسب التحيز العقلى لكل فرد من أصحاب المذهب الإنسانى .

إن المذهب الإنسانى يعتمد إلى حد كبير – فيما أعتقد – على مواربات كلمة «إنسانى» ، ويعتمد عموما على إضمار أفكار فلسفية واضحة متميزة لا وجود لها قط . واعتراضى هو أن صاحب المذهب الإنسانى – فى فصله بين «الإنسانى» و«الطبيعى» – يستخدم «فوق الطبيعى» الذى ينكره . لأنى على اقتناع بأنه إذا قمع «فوق الطبيعى» هذا (وأنا أتجنب كلمة «روحى» لأنها يمكن أن تعنى أى شئ تقريبا) فستسقط على الفور ثنائية الإنسان والطبيعة. إن الإنسان إنسان لأنه يستطيع أن يتبين حقائق فوق طبيعية ، لا لأنه يستطيع أن يخترعها . فإما أن يمكن تتبع أى شئ فى الإنسان على أنه نمو من أسفل ، وإما أن يجئ شئ من أعلى . وليس ثمة سبيل لتجنب ذلك الدور : فعليك أن تكون إما طبيعيا أو مؤمنا بما فوق الطبيعة . ولو أنك أزلت من كلمة «إنسانى» كل ما منحه الإيمان بما فوق الطبيعة للإنسان فسيسعك أن تنظر إليه فى نهاية المطاف على أنه لايزيد عن حيوان صغير بالغ الشطارة والقابلية للتكيف والعبث . وقد كان علم الأخلاق لدى المستر فورستر خليقا أن يكون أكثر «معقولية» لو أنه كان

مطابقا لعلم الأخلاق عند مستر برتراند رسل . أما بوضعه الراهن فهو صورة غير قابلة لأن يذاد عنها ، وبلا معنى ، دون أساس دينى[(١)] .

بديهى أن المشكلة الحقيقية هى ، ببساطة ، مشكلة كون الإنسان غير معصوم من الخطأ . فمستر فورستر ، كأغلب أصحاب المذهب الإنسانى ، قد درب على ما أعتقد ليكون رجل أدب ، والمذهب الإنسانى يحمل آثار رجل الأدب الأكاديمى . ومدخله إلى كل ميدان آخر من ميادين الدرس إنما هو من خلال الأدب . وهذا مدخل ملائم تماما لأنه لابد لنا جميعا من أن ندخل إلى مالا نعرفه بعدة محدودة من الأمور التى نعرفها. والمشكلة بالنسبة لصاحب المذهب الإنسانى الحديث هى أن الأدب ذاته يغدو بهذه الطريقة مجرد مدخل إلى شئ آخر . ولو أننا حاولنا أن نجعل شيئا يحل محل شئ آخر فمن المحتمل ألا يغدو سوى بديل هاوٍ لذلك الشئ الآخر .

من المحتمل أن يتفق المستر فورستر وأنا على ما يسود دراسة الفلسفة فى الجامعات من جفاف[(٢)] . ومع ذلك فإن ثمة تدريبا فلسفيا ، وإنه لأمر مختلف عن التدريب الأدبى ، وثمة قواعد للعبة الفلسفة عن استخدام المصطلحات وتعريفها ، وإنها لأمر مختلف عن قواعد الأدب . قد يعتبر المرء دراسة الفلسفة عقيمة ، وفى هذه الحالة ، لا يجمل به أن يتفلسف . والأمر المحتمل هو أن يتفلسف المرء على نحو ردئ ، لأنه لا شعورى . وليس اعتراضى موجها إلى المذهب الإنسانى ، وإنما إلى مستر فورستر ، لأنه ليس من أصحاب المذهب الإنسانى بما فيه الكفاية ، ولأنه يلعب ألعاب الفلسفة واللاهوت دون أن يعرف قواعدهما .

وثمة جانب آخر لموقف المستر فورستر قد يظفر له بلقب «أحدث لاوكون» . إنه

(١) يلوح لى أن «العقل» عند مستر فورستر يختلف عن أى معادل إغريقى (λôγos) بكونه إنسانيا فقط : على حين أنه لدى الإغريقى كان ثمة شئ لاسبيل لتفسيره فى الـ λôγos بحيث أنه كان مشاركة من الإنسان فيما هو قدسى . انظر كتاب ماكس شلر الراحل

(Mensch und Geschichte (Neue Schweizer Rundschau) ص٢١

(٢) ليست هذه غلطة المدرسين فى المحل الأول وإنما غلطة نظام التعليم بأكمله ، الذى يكون التدريب جزءا منه . فتدريس الفلسفة لشبان لا خلفية لهم عن التعليم الإنسانى وتدريس أفلاطون وأرسطو لشبان لا يعرفون اليونانية ، ويجهلون التاريخ اليونانى تماما ، من المهازل المأسوية فى التعليم الأمريكى . وها نحن أولاء نحصد طاحونة هواء البراجماتيين والسلوكيين إلخ .. وإنها لخسارة عظيمة أن مستر برتراند رسل لم يتلق تعليما كلاسيكيا . ولم يقم المذهب الإنسانى بخدمة أجل من نقده للتعليم الحديث . انظر مقالة مستر بابيت الجديرة بالإعجاب عن الرئيس إليوت فى مجلة «ذا فورام» منذ عدة سنوات مضت.

الملاحظة الشائقة لأن هذه اللعبة : لعبة جعل الأدب يضطلع بعمل الفلسفة وعلم الأخلاق واللاهوت ، تجنح إلى إضعاف حكم المرء وحساسيته فى الأدب . غير أن هذا الجانب قد عرضه ، على أحسن نحو ، مستراآن تيت فى مقالة له لن أتوقف عندها هنا . ولكنى أود أن أذكر أن مستر فورستر فى بحثه - كما يقول - عن «خصائص جنسية لم توجد قط» يبحث عن مرشد لدى :

«النحت الإغريقى (فى أى حقبة؟) وهوميروس وسوفوكليس وأفلاطون وأرسطو وڤرجيل وهوراس والمسيح وبولس وأوغسطين وفرانسيس الأسيزى وبوذا وكونفوشيوس وشكسپير وملتون وجوته» (ص٢٤٢)

إن مستر فورستر ليس من الحماقة بالدرجة التى تجعله هذه القائمة يلوح عليها ، إذ يدنو - على نحو خطر - من مفهوم ثقافة رف الكتب ذى خمسة الأقدام ، وإنما هو لا يعدو أن يخلط بين وجهتين من وجهات النظر . فمن أجل الثقافة (وتصور مستر فورستر للثقافة إنما هو إذاعة لتصور أرنولد) هؤلاء الرجال هم نوع الثقات الذين نستطيع أن نبحث عنهم ، والرجل الذى ألم بهم جميعا سيكون - على قدر ما يمكن لهذا أن يمضى - رجلا أفضل ، بمعنى أكثر ثقافة ، من الرجل الذى لم يلم . ولكن البحث عن «روح» مسألة أشد جدية وخطرا مما يتصوره مستر فورستر ، وإنه لأكثر احتمالا أن ينتهى مستر فورستر إلى بلوغ الوقار منه إلى بلوغ الكمال . إن من هم جياع وعطاش إلى البر ، ولا ترضيهم وجبة سريعة فى البار ، خليقون أن يتطلبوا ما هو أكثر ، ولئن تبعوا أى واحد من هؤلاء القادة ، فلن يسعهم أن يتبعوا كل الباقين . اغلّ هوراس وأحجار إلجين المرمرية والقديس فرانسيس وجوته ، وستكون النتيجة حساء عديم الدسم . فالثقافة ، فى نهاية المطاف ، ليست كل شئ ، حتى على الرغم من أنه ليس ثمة ما هو كاف بدون الثقافة .

وبهذه الدوافع الغريبة المختلطة ، لا يعزو مستر فورستر إلى شكسپير كبير أهمية ، رغم أنه يقول عنه كلمة أو كلمتين بلهجة الراعى . ليس شكسپير إنسانى المذهب . وليس حكم مستر فورستر على شكسپير بالحكم الأدبى ولا الأخلاقى . ويلوح لى أنه ينتقص من قدر شكسپير للأسباب الخاطئة ، تماما كما يلوح لى أن مستر مدلتون مرى - مع كل احترامى له - يمجد شكسبير للأسباب الخاطئة . ولئن كان شكسپير - كما يقول - معنيا بأن يعكس صورة الحياة أكثر مما يفسرها» ، وبالاذعان «للواقع أكثر مما يتجاوزه» فإنى خليق أن أقول إن مثل هذه المرآة الجيدة ، إن دعوتها مرآة ، تساوى تفسيرات كثيرة ، وأن مثل هذا الإذعان أعظم قيمة من أغلب التجاوزات . وإذا

اقتصرت على الحكم الأدبى فلن يمكنك أن تقول إن شكسپير أدنى من أى شاعر كتب فى يوم من الأيام إلا إذا كنت على استعداد لأن تدعم رأيك بتحليل مفصل . وإذا انتقصت من قدر شكسپير بسبب نظرته الأدنى إلى الحياة فستكون قد خرجت من النقد الأدبى إلى نقد اجتماعى ، لأنك لا تنقد الرجل قدر ما تنقد العصر . إنى أوثر الثقافة التى أنتجت دانتى على الثقافة التى أنتجت شكسپير، ولكنى لست على استعداد لأن أقول إن دانتى هو أعظم الشاعرين ، أو حتى إنه كان أعمق عقلا . ولئن اختار المذهب الإنسانى جوته وترك شكسپير ، لكان عاجزا عن أن يميز بين الحنطة والزوان .

إن مستر فورستر هو ما أدعوه مهرطقا : أى شخصا يمسك بناصية حقيقة ويدفع بها إلى النقطة التى تغدو عندها زيفا . وبين يديه يغدو المذهب الإنسانى شيئا آخر ، شيئا أخطر - لأنه أشد غواية لخير الأذهان - من السلوكية مثلا . وإنى لأود أن أحاول التفرقة بين وظائف المذهب الإنسانى الحق وتلك التى فرضها عليه المتحمسون .

١ - ليست وظيفة المذهب الإنسانى تقديم عقائد قطعية أو نظريات فلسفية . فالمذهب الإنسانى - لأنه ثقافة عامة - لا يعنى بالأسس الفلسفية . وهو أقل عناية بـ«العقل» منه بالفهم المشترك . وعندما يتقدم إلى التعريفات المضبوطة يغدو شيئا غير ذاته .

٢ - المذهب الإنسانى يجنح نحو الاتساع والتسامح والتوازن والصحة . وهو يعمل ضد التعصب .

٣ - لا يستطيع العالم أن يستمر دون اتساع وتسامح وصحة بأكثر مما يمكنه أن يستمر دون ضيق وتعصب وترفض .

٤ - ليست مهمة المذهب الإنسانى هى دحض أى شئ . وإنما مهمته هى الإقناع، حسب بديهياته ، غير القابلة للصياغة ، عن الثقافة وحسن الإدراك . وهو لا يطيح مثلا بحجج المغالطات التى من نوع السلوكية : وإنما يعمل بالذوق وبالحساسية التى دربتها الثقافة - وهو نقدى أكثر مما هو بناء . إنه لازم لنقد الحياة الاجتماعية، والنظريات الاجتماعية ، والحياة السياسية والنظريات السياسية .

وبدون المذهب الإنسانى لا نستطيع أن نتمشى مع مستر شو ومستر ولز ومستر رسل ومستر منكن ومستر ساندبرج ومسيو كلودل والهر لودڤيج ومسز ماكفرسن أو حكومات أمريكا وأوروبا .

٥ - لا يمكن أن تكون للمذهب الإنساني نظريات إيجابية عن الفلسفة أو اللاهوت . فقصارى ما يستطيع أن يسأله - على أكثر الأنحاء تسامحا ، هو : هل هذه الفلسفة أو الديانة المحددة متمدينة أم لا ؟

٦ - ثمة نمط من الأشخاص ندعوه أصحاب المذهب الإنساني ، وعنده أن المذهب الإنساني يكفي . وهذا النمط قيم .

٧ - المذهب الإنساني قيم . (أ) في ذاته ، لدى «صاحب المذهب الإنساني الخالص» الذي لن يجعل من المذهب الإنساني بديلا للفلسفة والدين . (ب) كمكون وسيط ومقوم في حضارة إيجابية قائمة على عقيدة محددة[1] .

٨ - المذهب الإنساني ، في الختام ، صائب لأقلية صغيرة جدا من الأفراد . بيد أنه ثقافة وليس أي مساهمة في برنامج عام أو منصة تربط بين هؤلاء الأفراد . وليس لمثل هذه «الأرستقراطية الذهنية» الروابط الاقتصادية التي توحد بين أفراد «أرستقراطية مولد» .

ومثل هذا الحد المتواضع للمذهب الإنساني ، الذي حاولت أن أشير إليه فيما سبق (وليست هذه القائمة مستقصية أو محددة وإنما تتكون فقط من التحفظات التي تعن على الفور لذهني) ستبدو أكثر من غير مرضية للجانب الأكثر أملا وطموحاً من المتفائلين فيه في العالم . وأنا أود أن أفرق تفرقة قاطعة ، على أية حال ، بين ما يلوح لي المذهب الإنساني الصحيح والغامض بالضرورة وما يعنيه ت.إ. هيوم بالمذهب الإنساني في ملاحظاته الواردة بكتابه «خواطر» . وأنا أتفق مع ما يقوله هيوم ، وأخشى أن يكون كثير من أصحاب المذهب الإنساني المحدثين ملتزمين ، صراحة أو ضمنا ، بوجهة النظر التي يستنكرها هيوم ، وأنهم بالتالي من رجال عصر النهضة أكثر مما هم من رجال عصرنا . وعلى سبيل المثال يذكر هيوم أن من خصائص المذهب الإنساني (بالمعنى الذي يستخدمه) «رفض الإيمان بالنقص الجذري لأي من الإنسان أوالطبيعة» ولست أستطيع أن أحول بين نفسي والشعور بأن مستر فورستر ، بل ومستر بابيت ، أقرب إلى رأي روسو منهما إلى وجهة النظر الدينية . ذلك أنه ليس يكفي أن نهاجم رؤى القابلية للكمال الرومانتيكية كما يفعلان، فالنظرة الإنسانية النزعة الحديثة تتضمن أن الإنسان قابل للكمال ، أو قادر على تحسن لا حد له ،

(١) ثمة إدماج شائق للمذهب الإنساني في شخصية دينية مرموقة يتجلى في كتاب البارون فون هوجل الراحل «رسائل إلى ابنة أخ »

لأن الاختلاف الوحيد - من وجهة النظر تلك - إنما هو اختلاف فى الدرجة - بحيث أن هناك دائما أملا فى درجة أعلى وإنه لما يشرف هيوم كثيرا أنه اكتشف بنفسه أن ثمة مطلقا لن يتمكن الإنسان من أن يبلغه قط . فعند صاحب المذهب الإنسانى الحديث ، كما عند الرومانتيكى ، «تختفى مشكلة الشر ، ويختفى مفهوم الخطيئة» . وهذا يتمثل فى وهم مستر فورستر عن الإنسانى على نحو طبيعى أو نموذجى (ص٢٤١) (ولو كان مستر فورستر قد التقى بالمسيح أو بوذا أو القديس فرانسيس أو بأى شخص يشبههم أقل شبه فإنى لأشك فيما لو كانوا سيلوحون له متمشين مع هذا المثل الأعلى من الطبيعية بنسبة ١٠٠٪) . وقد وضع هيوم المسألة بكاملها فى فقرة واحدة :

«أعتقد أن التصور الدينى لقيم قصوى صحيح وأن التصور الإنسانى النزعة خاطئ . وبطبيعة الأشياء فإن هذه المقولات ليست حتمية كمقولات الزمان والمكان وإنما هى تعادلها فى موضوعيتها . وعند الحديث عن الدين فإن هذاالمستوى من التجريد هو الذى أود أن أشير إليه ، وليس لدى شئ من مشاعر النوستالجيا أو توقير التقاليد أو الرغبة فى إعادة الإمساك بعاطفة فرا انجليكو ، التى يبدو أنها تبث الحماسة فى أغلب المدافعين المحدثين عن الدين . إن كل هذا يبدو لى هراء . فالمهم هو ما لا يلوح أن أحدا يدركه : إنها العقائد القطعية كعقيدة الخطيئة الأصلية التى هى أقرب تعبير عن مقولات الاتجاه الدينى وأن الإنسان ليس كاملا بأى معنى وإنما هو مخلوق شقى يمكنه مع ذلك أن يدرك الكمال . فليست المسألة إذن هى أنى أتحمل العقيدة القطعية من أجل العاطفة وإنما أنه من الممكن أن أزدرد العاطفة من أجل العقيدة» .

فهذا تقرير يحسن المستر فورستر ، وكل علماء اللاهوت الأحرار ، صنعا بأن يتدبروه . إن أغلب الناس يظنون أن بعض الناس - لأنهم يستمتعون بترف العواطف المسيحية وانفعال الطقوس المسيحية - يزدردون أو يتظاهرون بأنهم يزدردون عقيدة لا يمكن تصديقها . وعند أناس آخرين أن العملية عكس ذلك بالضبط . فالموافقة العقلية قد تجئ متأخرة ، والاعتقاد الذهنى قد يأتى ببطء ، ولكنهما يصلان حتما ، دون منافاة للأمانة والطبيعة . إن وضع العواطف فى نسق إنما هو مهمة تالية ، وشاقة إلى حد عظيم ، فالحرية العقلية أسبق وأيسر من الحرية الروحية الكاملة .

ليس هناك تعارض بين الاتجاه الدينى والاتجاه الإنسانى النزعة الخالص ، فكلاهما ضرورى للآخر . ولأن طراز مستر فورستر من المذهب الإنسانى يلوح لى غير خالص ، أخشى أن يسوء مركز كل مذهب إنسانى ، فى نهاية المطاف .

من "تشارلز ويبلى"

(١٩٣١)

ثمة صعوبة خاصة ، أخبرها لأول مرة ، فى محاولة تقدير الإنتاج الأدبى لكاتب يتذكره الإنسان ، فى المحل الأول ، كصديق . وليست المسألة هى أن المرء يجنح إلى أن يمسك عن مدحه بدافع من التحفظ والخشية من ألا يكون حسه نقديا بقدر ما هى أن حكم المرء عليه خليق حتما بأن يكون مزيجا من الانطباعات عن العمل والانطباعات عن الرجل نفسه . وكل من عرف تشارلز ويبلى ، وأتيحت له فرص كثيرة للاستمتاع بحديثه، يعرف قوة الانطباع الذى كانت شخصيته تستطيع أن تحدثه فى مثل هذه المحادثات ، ويعرف مدى صعوبة تقييم الكتابات التى تبقى مستقلة عن الرجل الذى رحل .

ومما يزيد من صعوبة المهمة تلك الحقيقة الماثلة فى أن مكانه الحق فى التاريخ لايمكن للأجيال القادمة أن تستنتجه كلية من الكتابات التى يخلفها وراءه وحدها ، والحقيقة الماثلة فى أن قسما كبيرا من العمل الذى رمى بنفسه فى غمرته ، على أشد الأنحاء حماسا ، إنما هو من النوع الخليق بأن يدعى زائلا ، أو لا يرجع إليه فى المستقبل سوى دارس منقبٍ فى عصر مضى . لقد كان إلى حد كبير من النوع الذى يدعى صحافة . وأرجو أن يُغفر لى استطرادى ، الذى هو فى الحقيقة بمثابة ديباجة إذا أنا تحدثت عن طبيعة النشاط الذى تومئ إليه هذه الكلمة على نحو فضفاض . فالتفرقة بين «الصحافة» و«الأدب» عقيمة تماما ، إلا أن نعمد إلى مقابلات غليظة ، كالمقابلة بين «تاريخ» جيبون وجريدة الليلة المسائية . ومثل هذه المقابلة هى ، فى حد ذاتها ، أغلظ من أن تكون ذات معنى . ومعنى هذا أنك لا تستطيع أن تقيم أى تفرقة نافعة بين الصحافة والأدب على أساس درجات القيم الأدبية وحدها ، كما لو كان الفرق بينهما هو الفرق بين ما أحسنت كتابته ، وما أحسنت كتابته على نحو فائق : فإن رواية من الدرجة الثانية ليست صحافة ، ولكنها بالتأكيد ليست أدبا . إن اصطلاح «الصحافة» قد تدهور فى الثلاثين سنة الأخيرة ، وإنه لمن المناسب بوجه خاص ، فى هذه المقالة ، أن نحاول أن نعيده إلى معناه الأكثر دواما . وعندى أن أدق تعريف لهذا الاصطلاح ، وأشمل تعريف ، إنما ينجمان عن تأملنا حالة الذهن ونمط الذهن المعنّى بكتابة ما يسلم الجميع بأنه خير أنواع الصحافة . إن ثمة نمطا من الذهن ، وإنى

لشديد التعاطف معه ، لا يستطيع أن يتحول إلى الكتابة ، أو لا ينتج خير كتابته ، إلا تحت ضغط مناسبة فورية ، وهذا النمط من الذهن هو ما أنوى أن أعالجه باعتباره ذهن الصحفى . والأسباب الكامنة تحت ذلك قد تختلف : فقد يكون السبب انشغالا حارا بقضايا اليوم ، أو هو قد يكون (كما هو الشأن معى) خمولا أو كسلا يتطلبان منبها فوريا ، أو عادة تكونت من الضرورة الباكرة لكسب مبالغ صغيرة من المال بسرعة . فليست المسألة هى أن الصحفى يعالج مادة مختلفة عن تلك التى يعالجها سائر الكتاب بقدر ما هى أنه يعمل بدافع آخر مختلف لا يقل عن دوافعهم شرفا وكثيرا ما يكون أشرف .

إن الإهانة التى توجه عادة إلى الصحفى هى ما يقال من أن عمله ليس له إلا أهمية عابرة ، يراد به أن يحدث تأثيرا قويا فوريا ، وقد قدر له النسيان الأبدى بعد إحداث ذلك التأثير الفورى . ومهما يكن من أمر ، فإن الاقتصار على القول بهذا معناه أن نتجاهل الأسباب التى قد تجعل الكتابة «زائلة» ، والتطبيق الفضفاض لتلك الصفة ذاتها ، فضلا عن المصادفات الغريبة التى تحمى قطعة كتابة من النسيان . إن من تشدهم جاذبية چوناثان سوفت القوية يقرأون ويعيدون قراءة «رسائل صاحب محل القماش» ببهجة مسحورة ، وهذه الرسائل صحافة طبقا لما ألمحت إليه من تعريف للكلمة ، إذا كان شئ كذلك . بيد أن «رسائل صاحب محل القماش» بندهو من الأهمية فى الأدب الانجليزى الآن ، وأساسى لأى امرئ يود أن يكون عارفا بأدب انجلترا ، إلى الحد الذى نتجاهل معه المصادفة التى ما زلنا بها نواصل قراءته . ولو لم يكن سوفت قد كتب «رحلات جلڤر» قط ، ولو لم يكن قد لعب دورا يستوقف النظر ودراميا فى الحياة السياسية ، ولو لم يكن هذا المجنون المدهش قد كمل حقوقه هذه فى التبريز بحياة خاصة بالغة التشويق ، فماذا كان يكون مكان «رسائل صاحب محل القماش» الآن ؟ لقد كانت خليقة أن يمتدحها بين الحين والحين دارس ما للتاريخ الأنجلو – أيرلندى لتلك الفترة تصادف ، بتوافق غريب ، أن يكون على درجة غير عادية من المضاء الأدبى ، ولما قرأها أحد غيره . وكان هذا المصير ذاته خليقا أن يقهر كتيبات دفو ، لو لم يكن مؤلف «روبنسن كروسو» و«مول فلاندرز» ، أو كتيبات صموئيل چونسون ، لو لم يكن بطل بوزول . وإذا تحولنا إلى كاتب إنجليزى آخر عظيم ، من نوع بالغ الاختلاف ، فلنفترض أن چون هنرى نيومان لم يكن أيضا القائد العظيم للكنيسة الانجليزية ، الذى وصف جلادستون ردته بأنها «كارثة» ، وأنه لم يلعب الدور البارز الذى لعبه فى القرن التاسع عشر ، ولنفرض أيضا أن مادة كتابه «الدفاع» Apologia كانت فى مثل موات موضوع نصف بنس وود فى أيرلندا فمن – سوى قلة من خبراء الأساليب القادرين

على التمييز – كان سيقرأ ذلك الكتاب الآن و أو بعد قرن من الآن ؟ من المؤكد أن «دفاع» Apologia نيومان صحافة كصحافة سويفت أو ديفو أو چونسون . ولنورد مثلا من الجانب المقابل .

من المحقق أن رسائل «مارتن ماربريليت» ليست نثرا فاتنا فى مثل فتنة خير نثر سويفت أو ديفو أو چونسون أو نيومان . فهى تنتمى إلى فترة أشد فجاجة ، ولكنها ، مع ذلك ، تشتمل على بعض قطع بالغة الفتنة بالتأكيد ، والجدل فيها بأكمله يدور على مستوى أدبى عال ، ولكن من الذى يقرؤها الآن سوى عدد بالغ الضآلة من الناس ، أولئك الذين يهتمون بالمنازعات الدينية لتلك الحقبة ، وأولئك الذين يهتمون بالأساليب النثرية فى تلك الحقبة . وهى لا تعد جزءا من التعليم اللازم للشخص المثقف الذى يتكلم الإنجليزية ؟ إن الأسلوب الأدبى أحيانا ما تنسب إليه خواص تكاد تكون سحرية ، أو يخلع عليه شرف كونه مستودعا غامضا لمادة لم تعد تشوق أحدا . وهذا بعيد عن أن يكون حقا بصورة مطلقة . فالأسلوب وحده لا يستطيع أن يحفظ (شيئا) ولا شئ سوى الأسلوب الجيد ، متصلا بمضمون على حظ دائم من التشويق ، يمكن أن يحفظ . وكل بقاء آخر ، كبقاء صحافة سويفت أو ديفو ، إنما يرجع إلى مصادفة سعيدة . وحتى الشعر ليس محصنا ضد هذا رغم أن الشعر يعنى عادة بأمور أبسط وأبقى مما يعنى به أى شئ آخر إذ من ذا – باستثناء الدارسين وباستثناء القلة المتطرفة التى ولدت بميل طبيعى إلى مثل هذا النوع من الأعمال أو من دربوا أنفسهم عمدا على التذوق الصائب – يستطيع الآن أن يقرأ قصيدة «الملكة الحورية» بأكملها مستمتعا ؟

وعلى ذلك فقد كان تشارلز ويلى صحفيا بمعنى أنه كان يكتب ، أساسا ، من وحى المناسبات ، إما فى تعليقه الشهرى على الناس والأحداث والكتب المتداولة ، أو فى مقالاته ومقدماته ، أو أحيانا فى محاضرة يلقيها ، مع استثناء واحد واضح هو ذلك الكتاب الجذاب الذى يدخل فى باب أدب التراجم كتاب «لورد چون مانرز وأصدقاؤه» .

ربما كان – فيما أظن – قد أسرف بعض الشئ فى تقدير فضائل بولينبروك كسياسى ولطّف من أغلاطه أكثر مما ينبغى ، بسبب لمعان وحيوية أسلوب بولينبروك والجاذبية الكبرى لشخصيته . (ومن ناحية أخرى ، يلوح لى أنه قد منح مانرز وسميث حقهما إزاء ديزارئيلى الأشد لمعانا) . ومهما يكن من أمر فإن علاقة سياسة أحد السياسيين بأسلوبه النثرى ليست بالأمر التافه ، ونستطيع أن نجد مواد معملية شائقة فى كتابات مستر ماكدونالد ومستر لويد چورچ وكذلك ، على وجه الخصوص ، فى كتابات مستر ونستون تشرشل .

إن الناس يتحدثون أحيانا ، دون وضوح ، عن الأسلوب التحدثي في الكتابة وأشيع من ذلك أن ينعوا الانفصال بين اللغة المنطوقة واللغة المكتوبة ومن الحق أن اللغة المنطوقة واللغة المكتوبة يمكن أن تنساقا ، متباعدتين ، أكثر مما ينبغي - والنتيجة النهائية لذلك هي تكوين لغة مكتوبة جديدة . ولكن ما ننساه هو أن تطابق اللغة المنطوقة واللغة المكتوبة خليق ، من الناحية الفعلية ، أن يكون أمرا لا يحتمل . ولو أننا تحدثنا بالطريقة التي نكتب بها ، لما وجدنا أحدا يستمع إلينا . بينما إذا كتبنا بالطريقة التي نتحدث بها ، لما وجدنا أحدا يقرؤنا . فاللغة المنطوقة واللغة المكتوبة لاينبغي أن تكونا شديدتي القرب أكثر مما ينبغي ، كما لاينبغي أن تكونا شديدتي البعد أكثر مما ينبغي . وأسلوب هنري چيمز الأخير على سبيل المثال ليس أسلوبا تحدثيا بالضبط ، وإنما هو يمثل الطريقة التي كان هنري چيمز ، في مرحلته الأخيرة ، يملي بها على سكرتيرته . إن المونولوج الشهير ، في ختام رواية «يوليسيز» لا يمثل الطريقة التي يفكر بها ، من الناحية الفعلية ، الأشخاص من أي من الجنسين ، وإنما هو محاولة بالغة البراعة من جانب أستاذ للغة ليخلق وهم عملية عقلية ، من طريق وسيط مختلف . هو الكلمات المكتوبة .

ومن المحقق أن كل خلق أدبي ينبع إما من عادة الحديث مع النفس أو من عادة الحديث مع الآخرين . وأغلب الناس عاجزون عن أداء أي من هذين الأمرين ، ولهذا تكون حياتهم على مثل هذا القدر (الذي نراه) من النشاط . غير أنه ينبغي على أي امرئ يرغب في الكتابة أن يدع نفسه ينطلق في واحد أو آخر من هذه الاتجاهات ، لأنه ليس هناك سوى أربع طرق للتفكير : أن يتحدث المرء إلى الآخرين ، أو أن يتحدث بعض الناس إلى بعض ، أو أن يحدث المرء نفسه ، أو أن يتحدث إلى الله .

كان ويلي يمتاز بخاصة أخرى ليست منبتة الصلة بالخاصة السابقة ، وإنها لأساسية للناقد الأدبي . فالمطلب الأول للنقد الأدبي ، كما لكل منشط أدبي أو فني آخر ، هو أن يكون شائقا . والشرط الأول لكي تكون شائقا هو أن تكون لديك الحصافة التي تجعلك لا تختار إلا تلك الموضوعات التي تكون شغوفا بها حقا ، وتلك التي تناسب مزاجك . إن شمولية المعرفة إنما هي مطمع أقل سرابية من شمولية الذوق .

لم يكن ناقدا كتبيا من طراز چيمز رسل لويل . ولئن كان يتحدث عن كتاب وصحفيي القرنين السادس عشر والسابع عشر الأدنى مرتبة ، ممن كان يتعاطف معهم كثيرا ، ويشعر إزاءهم بكبير سخاء ، فإنه ما كان يفعل ذلك قط لكي يرفعهم فوق المكان

الذى يستحقونه . لقد كان خليقا أن يقول : إن تاريخ الأدب يبسط دائما إلي قاعة شهيرة فيها تماثيل نبيلة علاها التراب ، وقائمة أسماء تستخدم فى تزيين قباب المكتبات ولكن الرجل السرى honnête homme فى التذوق الأدبى لا يمكن أن يقنع بعبادة بضع ذوى صيت محنطين ، وإنما يجب أن يكون له خيال وقلب لكى يرغب فى الشعور بالأدب كشئ حى . ونحن نستطيع أن نلمس حياة الأعمال الأدبية العظيمة فى أى عصر ، على نحو أفضل ، إذا عرفنا شيئا عن الأعمال الأدنى منها .

وكما قلت من قبل . فقد كان وبلى يمتلك ما ربما كان أول الملكات النقدية قاطبة ، وبدونها تكون سائر الملكات عقيمة : أعنى القدرة على أن يميز الأسلوب الحى من الميت . (وقد يكون لى أن أدس بين قوسين هنا أنه على الرغم من أنه لم ينقد قط على الورق أيا من كتاب جيلى ، فإنى وجدته فى محادثاتى معه قادرا على أن يتبين الحيوية حتى لدى الكتاب الذين ليس لديه كبير تعاطف معهم) . وإنه لأمر راجع إلى بصيرته وحماسه - إلى حد كبير - فضلا عن مجهوده فى التحرير ، أن يكون المترجمون التيودوريون قد غدوا معترفا بهم على النحو الذى يستحقونه .

من "التعليم الحديث والكلاسيات"

(١٩٣٢)

كثيرا ما تناقش قضايا التعليم وكأنما هى لا صلة لها بالنظام الاجتماعى الذى يُمارَس التعليم فى ظله ومن أجله . وهذا سبب من أكثر الأسباب شيوعاً فى أن الإجابات المقدمة (عن هذه المسائل) غير مقنعة . ففى إطار نظام اجتماعى محدد فقط ، يكون لنظام التعليم أى معنى . ولئن لاح أن التعليم اليوم فى تدهور ، ولئن لاح أنه يزداد حظا من العماء فذلك راجع – فى المحل الأول – إلى أنه ليس لدينا نظام مستقر ومُرْضٍ للمجتمع ، ولأن آراءنا عن نوع المجتمع الذى نريده غامضة ومختلفة معاً . فالتعليمُ موضوع لايمكن أن يناقَش فى فراغ : وأسئلتنا عنه تثير أسئلة أخرى : اجتماعية واقتصادية ومالية وسياسية . ودلالته إنما تشمل مشاكل أبعد مدى حتى من هذه المشاكل : فإنه لكى نعرف ما الذى نريده من التعليم ينبغى علينا أن نعرف ما الذى نريده عموما ، ولابد لنا من أن نشتق نظريتنا فى التعليم من فلسفتنا فى الحياة . ولا نلبث أن نتبين أن المشكلة دينية .

يكاد يكون بوسع المرء أن يتحدث عن أزمة فى التعليم . فثمة مشاكل خاصة بكل بلد ، وبكل حضارة ، كما أن ثمة مشاكل خاصة بكل أب : غير أن هناك أيضا مشكلة عامة تواجه العالم المتحضر بأكمله ، وتواجه العالم غير المتحضر بقدر ما يتلقى التعليم على يدى المتحضرين الأكثر تفوقا : مشكلة قد تكون حادة فى اليابان أو فى الصين أو فى الهند بقدر ما هى حادة فى بريطانيا أو أوربا أو أمريكا .

* * *

والآن فعلى حين أن اللبرالية قد ارتكبت حماقة التظاهر بأن أى موضوع فى مثل صلاحية أى موضوع آخر للدرس ، وأن اللاتينية واليونانية ليستا ، ببساطة ، أفضل من لغات أخرى كثيرة ، فإن الراديكالية (وهى نسل الليبرالية) تنحى هذا الاتجاه القائم على التسامح الشامل ، وتعلن أن اللاتينية واليونانية موضوعات ليس لها كبير فحوى . لقد أثارت اللبرالية حب استطلاع سطحيا . وقط لم يحدث أن وُضِع مثل هذا القدر الكبير من المعلومات المتفرقة فى متناول كل شخص بدرجات من التبسيط تتكيف مع قدرة كل إنسان على التمثل . وإن خلاصات مستر هـ . ج . ولز المسلية لشاهد على

هذا برواجها وثمة اكتشافات جديدة تغدو معروفة للعالم بأكمله فورا ، ويعرف كل إنسان أن الكون يتسع وإلا فهو ينكمش . وفى غمرة حب الاستطلاع المشتت حول هذه الطرائف ، فإن أعدادا كبيرة من الناس - كثير منهم فقراء ومحتاجون - يظنون أنهم يرقّون أذهانهم ، أو ينفقون وقت فراغهم فى مشغلة جديرة بالثناء . ثم تتقدم الراديكالية إلى تنظيم «القضايا الحيوية» ورفض ما ليس بالحيوى . وقد أخبرنا ناقد أدبى حديث ، اكتسب شهرة ملحوظة بنقده الماركسى للأدب ، أن الرجال الحقيقيين لعصرنا هم أمثال لنين وتروتسكى وجوركى وستالين ، وكذلك أمثال آينشتاين وبلانك وهنت مورجان . وعند هذا الناقد أن المعرفة تعنى «فى المحل الأول المعرفة العلمية بالعالم من حولنا وبأنفسنا» ومن الممكن أن يفسّر هذا التقرير تفسيرا محترما ، ولكنى أخشى ألا يكون الناقد قد عنى به أكثر مما يعنيه رجل الشارع . فبـ «المعرفة العلمية بالعالم من حولنا» لايعنى فهم الحياة . وبالمعرفة العلمية لأنفسنا لايعنى معرفة النفس . خلاصة القول أنه على حين أن اللبرالية لم تعرف ما الذى تريده من التعليم ، فإن الراديكالية تعرف . وإنها لتريد الشـــئ الخطأ .

المشروع القومى للترجمة

اللغة العليا (طبعة ثانية)	جون كوين	ت : أحمد درويش
الوثنية والإسلام	ك. مادهو بانيكار	ت : أحمد فؤاد بلبع
التراث المسروق	جورج جيمس	ت : شوقى جلال
كيف تتم كتابة السيناريو	انجا كاريتنكوفا	ت : أحمد الحضرى
ثريا فى غيبوبة	إسماعيل فصيح	ت : محمد علاء الدين منصور
اتجاهات البحث اللسانى	ميلكا إفيتش	ت : سعد مصلوح / وفاء كامل فايد
العلوم الإنسانية والفلسفة	لوسيان غولدمان	ت : يوسف الأنطكى
مشعلو الحرائق	ماكس فريش	ت : مصطفى ماهر
التغيرات البيئية	أندرو س. جودى	ت : محمود محمد عاشور
خطاب الحكاية	جيرار جينيت	ت : محمد معتصم وعبد الجليل الأزدى وعمر حلى
مختارات	فيسوافا شيمبوريسكا	ت : هناء عبد الفتاح
طريق الحرير	ديفيد براونيستون وايرين فرانك	ت : أحمد محمود
ديانة الساميين	روبرتسن سميث	ت : عبد الوهاب علوب
التحليل النفسى والأدب	جان بيلمان نويل	ت : حسن المودن
الحركات الفنية	إدوارد لويس سميث	ت : أشرف رفيق عفيفى
أثينة السوداء	مارتن برنال	ت : لطفى عبد الوهاب / فاروق القاضى / حسين الشيخ / منيرة كروان / عبد الوهاب علوب
مختارات	فيليب لاركين	ت : محمد مصطفى بدوى
الشعر النسائى فى أمريكا اللاتينية	مختارات	ت : طلعت شاهين
الأعمال الشعرية الكاملة	جورج سفيريس	ت : نعيم عطية
قصة العلم	ج. ج. كراوثر	ت : يمنى طريف الخولى / بدوى عبد الفتاح
خوخة وألف خوخة	صمد بهرنجى	ت : ماجدة العنانى
مذكرات رحالة عن المصريين	جون أنتيس	ت : سيد أحمد على الناصرى
تجلى الجميل	هانز جيورج جادامر	ت : سعيد توفيق
ظلال المستقبل	باتريك بارندر	ت : بكر عباس
مثنوى	مولانا جلال الدين الرومى	ت : إبراهيم الدسوقى شتا
دين مصر العام	محمد حسين هيكل	ت : أحمد محمد حسين هيكل
التنوع البشرى الخلاق	مقالات	ت : نخبة
رسالة فى التسامح	جون لوك	ت : منى أبو سنه
الموت والوجود	جيمس ب. كارس	ت : بدر الديب
الوثنية والإسلام (ط٢)	ك. مادهو بانيكار	ت : أحمد فؤاد بلبع
مصادر دراسة التاريخ الإسلامى	جان سوفاجيه - كلود كاين	ت : عبد الستار الحلوجى / عبد الوهاب علوب
الانقراض	ديفيد روس	ت : مصطفى إبراهيم فهمى
التاريخ الاقتصادى لإفريقيا الغربية	أ. ج. هوبكنز	ت : أحمد فؤاد بلبع
الرواية العربية	روجر آلن	ت : د. حصة إبراهيم المنيف

الأسطورة والحداثة	پول . ب . ديكسون	ت : خليل كلفت
نظريات السرد الحديثة	والاس مارتن	ت : حياة جاسم محمد
واحة سيوة وموسيقاها	بريجيت شيفر	ت : جمال عبد الرحيم
نقد الحداثة	آلن تورين	ت : أنور مغيث
الإغريق والحسد	بيتر والكوت	ت . منيرة كروان
قصائد حب	آن سكستون	ت : محمد عيد إبراهيم
ما بعد المركزية الأوربية	بيتر جران	ت : عاطف أحمد / إبراهيم فتحى / محمود ماجد
عالم ماك	بنجامين باربر	ت : أحمد محمود
اللهب المزدوج	أوكتافيو پاث	ت : المهدى أخريف
بعد عدة أصياف	ألدوس هكسلى	ت : مارلين تادرس
التراث المغدور	روبرت ج دنيا – جون ف أ فاين	ت : أحمد محمود
عشرون قصيدة حب	بابلو نيرودا	ت : محمود السيد على
تاريخ النقد الأدبى الحديث (١)	رينيه ويليك	ت : مجاهد عبد المنعم مجاهد
حضارة مصر الفرعونية	فرانسوا دوما	ت : ماهر جويجاتى
الإسلام فى البلقان	هـ . ت . نوريس	ت : عبد الوهاب علوب
ألف ليلة وليلة أو القول الأسير	جمال الدين بن الشيخ	ت : محمد برادة وعثمانى الميلود ويوسف الأنطكى
مسار الرواية الإسبانو أمريكية	داريو بيانويبا وخ. م بينياليستى	ت : محمد أبو العطا
العلاج النفسى التدعيمى	بيتر . ن . نوفاليس وستيفن . ج . روجسيفيتز وروجر بيل	ت : لطفى فطيم وعادل دمرداش
الدراما والتعليم	أ . ف . ألنجتون	ت : مرسى سعد الدين
المفهوم الإغريقى للمسرح	ج . مايكل والتون	ت : محسن مصيلحى
ما وراء العلم	چون بولكنجهوم	ت : على يوسف على
الأعمال الشعرية الكاملة (١)	فديريكو غرسية لوركا	ت : محمود على مكى
الأعمال الشعرية الكاملة (٢)	فديريكو غرسية لوركا	ت : محمود السيد ، ماهر البطوطى
مسرحيتان	فديريكو غرسية لوركا	ت . محمد أبو العطا
المحبرة	كارلوس مونييث	ت : السيد السيد سهيم
التصميم والشكل	جوهانز ايتين	ت : صبرى محمد عبد الغنى
موسوعة علم الإنسان	شارلوت سيمور – سميث	مراجعة وإشراف : محمد الجوهرى
لذّة النّص	رولان بارت	ت : محمد خير البقاعى .
تاريخ النقد الأدبى الحديث (٢)	رينيه ويليك	ت : مجاهد عبد المنعم مجاهد
برتراند راسل (سيرة حياة)	آلان وود	ت : رمسيس عوض .
فى مدح الكسل ومقالات أخرى	برتراند راسل	ت : رمسيس عوض .
خمس مسرحيات أندلسية	أنطونيو جالا	ت : عبد اللطيف عبد الحليم
مختارات	فرناندو بيسوا	ت : المهدى أخريف
نتاشا العجوز وقصص أخرى	فالنتين راسبوتين	ت : أشرف الصباغ
العالم الإسلامى فى أوائل القرن العشرين	عبد الرشيد إبراهيم	ت : أحمد فؤاد متولى وهويدا محمد فهمى
ثقافة وحضارة أمريكا اللاتينية	أوخينيو تشانج رودريجث	ت : عبد الحميد غلاب وأحمد حشاد

السيدة لا تصلح إلا للرمى	داريو فو	ت : حسين محمود
السياسى العجوز	ت . س . إليوت	ت . فؤاد مجلى
نقد استجابة القارئ	چين . ب . توميكنز	ت : حسن ناظم وعلى حاكم
صلاح الدين والمماليك فى مصر	ل . ا . سيمينوڤا	ت : حسن بيومى
فن التراجم والسير الذاتية	أندريه موروا	ت . أحمد درويش
چاك لاكان وإغواء التحليل النفسى	مجموعة من الكتاب	ت : عبد المقصود عبد الكريم
تاريخ النقد الأدبى الحديث ج ٣	رينيه ويليك	ت : مجاهد عبد المنعم مجاهد
العولمة : النظرية الاجتماعية والثقافة الكونية	رونالد روبرتسون	ت : أحمد محمود ونورا أمين
شعرية التأليف	بوريس أوسبنسكى	ت : سعيد الغانمى وناصر حلاوى
بوشكين عند «نافورة الدموع»	ألكسندر بوشكين	ت : مكارم الغمرى
الجماعات المتخيلة	بندكت أندرسن	ت : محمد طارق الشرقاوى
مسرح ميجيل	ميجيل دى أونامونو	ت : محمود السيد على
مختارات	غوتفريد بن	ت : خالد المعالى
موسوعة الأدب والنقد	مجموعة من الكتاب	ت : عبد الحميد شيحة
منصور الحلاج (مسرحية)	صلاح زكى أقطاى	ت : عبد الرازق بركات
طول الليل	جمال مير صادقى	ت : أحمد فتحى يوسف شتا
نون والقلم	جلال آل أحمد	ت : ماجدة العنانى
الابتلاء بالتغرب	جلال آل أحمد	ت : إبراهيم الدسوقى شتا
الطريق الثالث	أنتونى جيدنز	ت : أحمد زايد ومحمد محيى الدين
وسم السيف	ميجل دى ثربانتس	ت : محمد إبراهيم مبروك
المسرح والتجريب بين النظرية والتطبيق	باربر الاسوستكا	ت : محمد هناء عبد الفتاح
أساليب ومضامين المسرح الإسبانوأمريكى المعاصر	كارلوس ميجل	ت : نادية جمال الدين
محدثات العولمة	مايك فيذرستون وسكوت لاش	ت : عبد الوهاب علوب
الحب الأول والصحبة	صمويل بيكيت	ت : فوزية العشماوى
مختارات من المسرح الإسبانى	أنطونيو بويرو باييخو	ت : سرى محمد محمد عبد اللطيف
ثلاث زنبقات ووردة	قصص مختارة	ت : إدوار الخراط
هوية فرنسا	فرنان برودل	ت : بشير السباعى
الهم الإنسانى والابتزاز الصهيونى	نماذج ومقالات	ت : أشرف الصباغ
تاريخ السينما العالمية	ديڤيد روبنسون	ت : إبراهيم قنديل
مساءلة العولمة	بول هيرست وجراهام تومبسون	ت : إبراهيم فتحى
النص الروائى (تقنيات ومناهج)	بيرنار فاليط	ت : رشيد بنحدو
السياسة والتسامح	عبد الكريم الخطيبى	ت : عز الدين الكتانى الإدريسى
قبر ابن عربى يليه آياء	عبد الوهاب المؤدب	ت : محمد بنيس
أوبرا ماهوجنى	برتولت بريشت	ت : عبد الغفار مكاوى
مدخل إلى النص الجامع	چيرارچينيت	ت : عبد العزيز شبيل
الأدب الأندلسى	د. ماريا خيسوس روبييرامتى	ت : د. أشرف على دعدور

صورة الفدائي في الشعر الأمريكي المعاصر	نخبــة	ت : محمد عبد الله الجعيدي
ثلاث دراسات عن الشعر الأندلسي	مجموعة من النقاد	ت : محمود علي مكي
حروب المياه	جون بولوك وعادل درويش	ت : هاشم أحمد محمد
النساء في العالم النامي	حسنة بيجوم	ت : منى قطان
المرأة والجريمة	فرانسيس هيندسون	ت : ريهام حسين إبراهيم
الاحتجاج الهادئ	أرلين علوى ماكليود	ت : إكرام يوسف
راية التمرد	سادي پلانت	ت : أحمد حسان
مسرحيتا حصاد كونجي وسكان المستنقع	وول شوينكا	ت : نسيم مجلي
غرفة تخص المرء وحده	فرچينيا وولف	ت : سمية رمضان
امرأة مختلفة (درية شفيق)	سينثيا نلسون	ت : نهاد أحمد سالم
المرأة والجنوسة في الإسلام	ليلى أحمد	ت : منى إبراهيم ، وهالة كمال
النهضة النسائية في مصر	بث بارون	ت : لميس النقاش
النساء والأسرة وقوانين الطلاق	أميرة الأزهري سنبل	ت : بإشراف/ رؤوف عباس
الحركة النسائية والتطور في الشرق الأوسط	ليلى أبو لغد	ت : نخبة من المترجمين
الدليل الصغير في كتابة المرأة العربية	فاطمة موسى	ت : محمد الجندي ، وإيزابيل كمال
نظام العبودية القديم ونموذج الإنسان	جوزيف فوجت	ت : منيرة كروان
الإمبراطورية العثمانية وعلاقاتها الدولية	نيقل الكسندر وفنادوليـنا	ت: أنور محمد إبراهيم
الفجر الكاذب	چون جراي	ت : أحمد فؤاد بلبع
التحليل الموسيقي	سيدريك ثورپ ديڤى	ت : سمحه الخولي
فعل القراءة	ڤولڤانج إيسر	ت : عبد الوهاب علوب
إرهاب	صفاء فتحي	ت : بشير السباعي
الأدب المقارن	سوزان باسنيت	ت : أميرة حسن نويرة
الرواية الاسبانية المعاصرة	ماريا دولورس أسيس جاروته	ت : محمد أبو العطا وآخرون
الشرق يصعد ثانية	أندريه جوندر فرانك	ت : شوقي جلال
مصر القديمة (التاريخ الاجتماعي)	مجموعة من المؤلفين	ت : لويس بقطر
ثقافة العولمة	مايك فيذرستون	ت : عبد الوهاب علوب
الخوف من المرايا	طارق علي	ت : طلعت الشايب
تشريح حضارة	باري ج. كيمب	ت : أحمد محمود
المختار من نقد ت. س. إليوت	ت. س. إليوت	ت : ماهر شفيق فريد
فلاحو الباشا	كينيث كونو	ت : سحر توفيق
مذكرات ضابط في الحملة الفرنسية	چوزيف ماري مواريه	ت : كاميليا صبحي
عالم التليفزيون بين الجمال والعنف	إيڤلينا تاروني	ت : وجيه سمعان عبد المسيح
النظرية الشعرية عند إليوت وأدونيس	عاطف فضول	ت : أسامة إسبر

(تحت الطبع)

الشعر الأمريكى المعاصر
الجانب الديني للفلسفة
الولاية
حيث تلتقى الأنهار
المدارس الجمالية الكبرى
الإسكندرية : تاريخ ودليل
مختارات من الشعر اليونانى الحديث
بارسيفال
اثنتا عشرة مسرحية يونانية
العلاقات بين المتدينين والعلمانيين فى إسرائيل
عدالة الهنود
چان كوكتو على شاشة السينما
الأرضة
غرام الفراعنة
نحو مفهوم للاقتصاديات البيئية والقوانين المعالجة
القصة القصيرة (النظرية والتقنية)
صاحبة اللوكاندة
التجربة الإغريقية : حركة الاستعمار والصراع الاجتماعي
العنف والنبوءة
خسرو وشيرين
العمى والبصيرة (مقالات فى بلاغة النقد المعاصر)
وضع حد
التليفزيون فى الحياة اليومية

أنطوان تشيخوف
من المسرح الإسبانى المعاصر
خطبة الإدانة الطويلة
تاريخ النقد الأدبى الحديث (الجزء الرابع)
حكايات ثعلب
شامبوليون (حياة من نور)
الحورية الهاربة
الإسلام فى السودان
العربى فى الأدب الإسرائيلى
آلة الطبيعة
ضحايا التنمية
المسرح الإسبانى فى القرن السابع عشر
أيديولوجى
تاريخ الكنيسة
فن الرواية
ما بعد المعلومات
الورقة الحمراء
موت أرتميد كروث
علم الجمالية وعلم اجتماع الفن
المهلة الأخيرة
الهيولية تصنع علمًا جديدًا
قضايا التنظير فى البحث الاجتماعى
مدرسة فرانكفورت نشأتها ومغزاها

طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

رقم الإيداع ٢٩٨١ / ٢٠٠٠

الترقيم الدولى (I. S. B. N. 977 - 305 - 197 - 8)

المجلس الأعلى للثقافة

SELECTED CRITICISM

BY

T. S. ELIOT

يضم هذا الكتاب ، بأجزائه الثلاثة ، مختارات وافية من نقد الشاعر والناقد الإنجليزى ت . س . إليوت (١٨٨٨ - ١٩٦٥) الأدبى والاجتماعى والفلسفى والدينى عبر السنين .

سيجد القارئ هنا كتابين كاملين لإليوت هما : « جدوى الشعر وجدوى النقد» و « وراء آلهة غريبة » فضلاً عن مختارات من أعماله الأخرى :

الغابة المقدسة ، كُتّاب مسرحيون من العصر الإليزابيثى ، مقالات مختارة ، فكرة مجتمع مسيحى ، إلى لانسلوت أندروز ، المعرفة والخبرة فى فلسفة ف. هـ . برادلى ، فى الشعر والشعراء ، نقد الناقد ، جورج هربرت ، ألوان من الشعر الميتافيزيقى .

كما تضم أجزاء الكتاب الثلاثة إسهامات إليوت فى كتب من تأليف أو ترجمة أو تحرير غيره ، ومقدمات الكتب من تأليف سواه ، وكتابات وأقوال له فى مناسبات مختلفة ، ومقدمات لمسرحياته ولنص فيلم « جريمة قتل فى الكاتدرائية » ، ومراسلاته الشخصية ، ومقتطفات ، ومئات المقالات التى أسهم بها فى صحف ومجلات أدبية توقف الآن معظمها عن الصدور ، ولم تجمع من قبل بين دفتى كتاب .

إن إليوت يبرز من هذه المختارات واحداً من أولئك النقاد العظماء الذين يغيرون من طرائق التفكير والحساسية ، ويُثوّرون الذائقة الشعرية ، وهو جزء من موروث الشعراء والنقاد الإنجليز أمثال : بن جونسون ، ودريدن ، وپوپ ، وصمويل جونسون ، ووردزورث ، وكولردچ ، وشلى ، وأرنولد ؛ ذلك الموروث الذى يدين له عالم الأدب بالكثير .

الغلاف : عماد حليم